

Figures 5

Gérard Genette

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Gérard Genette

FIGURES V



SEUIL

Du même auteur

Figures I

Seuil, « Tel Quel », 1966
et « Points Essais », n° 74, 1976

Figures II

Seuil, « Tel Quel », 1969
et « Points Essais », n° 106, 1979

Figures III

Seuil, « Poétique », 1972

Mimologiques

Voyage en Cratylie

Seuil, « Poétique », 1976
et « Points Essais », n° 386, 1999

Introduction à l'architexte

Seuil, « Poétique », 1979

Palimpsestes

La littérature au second degré

Seuil, « Poétique », 1982
et « Points Essais », n° 257, 1992

Nouveau Discours du récit

Seuil, « Poétique », 1983

Seuils

Seuil, « Poétique », 1987
et « Points Essais », n° 474, 2001

Fiction et Diction

Seuil, « Poétique », 1991

Esthétique et poétique

(textes réunis et présentés par Gérard Genette)

Seuil, « Points Essais », n° 249, 1992

L'Œuvre de l'art

* Immanence et Transcendance

Seuil, « Poétique », 1994

L'Œuvre de l'art

** La Relation esthétique

Seuil, « Poétique », 1997

Figures IV

Seuil, « Poétique », 1999

CE LIVRE EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE

ISBN 978-2-02-100916-3

© ÉDITIONS DU SEUIL, FÉVRIER 2002

www.seuil.com

Table des matières

Couverture

Table des matières

Ouverture métacritique

Des genres et des œuvres

Morts de rire

L'art en question

Chateaubriand et rien

Ouverture métacritique

Alors qu'il venait à peu près de classer la critique littéraire en trois sortes – celle, « spontanée », des « honnêtes gens » (qui, selon Sainte-Beuve, se fait à Paris et « en causant »), celle des « professionnels » (de la critique, s'entend) et celle des « artistes », c'est-à-dire en l'occurrence des écrivains eux-mêmes –, Albert Thibaudet s'empressait d'inclure dans la première, au point de les identifier totalement l'une à l'autre, la « critique des journaux », cette « forme de la critique spontanée qui aujourd'hui a presque absorbé toutes les autres ». Conscient de la surprise que pouvait provoquer cette absorption – et donc la disparition de la catégorie sociale, devenue effectivement obsolète, des « honnêtes gens » –, il reconnaissait aussitôt la perméabilité de ces frontières, ajoutant avec une désinvolture que tout manipulateur de classifications devrait bien imiter : « Il va de soi que cette distinction des trois critiques est excellente à faire, mais qu'une fois faite elle est aussi très bonne à défaire¹. » Du même coup, la deuxième catégorie, celle des critiques « professionnels », se trouvait réduite à une seule profession, celle des professeurs, si bien que la classification en venait à répartir la critique entre *écrivains*, *professeurs* et *journalistes*, ces derniers, apparemment, désormais simples amateurs, mais peut-être faut-il dire amateurs professionnels – ou professionnels de l'amateurisme.

Ces trois exercices me semblent, aujourd'hui, encore moins clairement séparés que sous la défunte Troisième République des Lettres, où Thibaudet lui-même en illustrait déjà assez notoirement la synthèse. Et si j'essayais à mon tour de distribuer *more geometrico* les diverses sortes de critique, non pas seulement littéraire mais plus généralement artistique, je croirais, en contournant les catégories professionnelles invoquées par lui, pouvoir le faire plus pertinemment de trois manières : selon l'*objet*, selon la *fonction* et selon le *statut générique* – non pas bien sûr du critique lui-même comme producteur, mais de la performance écrite, orale, voire (à la télévision) mimique et gestuelle, qu'il produit. L'objet peut être de nature et d'amplitude très variables : de nature, selon les arts, et d'amplitude, selon que le critique s'attache à une œuvre singulière, à l'œuvre entier d'un artiste individuel, ou à

la production collective d'un groupe, d'une époque, d'une nation, etc. De fonctions, on peut distinguer trois : description, interprétation, appréciation. De genres, deux : le *compte rendu* (ou « recension ») journalistique, revuistique ou médiatique, généralement bref et de délai aussi rapide que possible (c'est-à-dire, en fait, inversement proportionnel au degré d'acointance entre auteur recensé et organe recenseur), et l'*essai*, de dimensions et de relation temporelle à son objet beaucoup plus indéterminées.

L'intérêt du jeu, s'il y en a un, tiendrait peut-être à la façon dont s'articulent entre elles ces catégories d'objet, de fonction et de genre. Dans l'absolu, la croisée de trois par trois donnerait neuf espèces, mais, comme dans tout tableau combinatoire de ce genre, quelques cases virtuelles resteraient sans doute vides, ou non encore remplies – je n'ose dire honorées. Il me semble plus raisonnable, ou plus expédient, de considérer dans les faits comment les objets et les fonctions se répartissent entre les genres institués.

*

Les fonctions cardinales du compte rendu dépendent de son office social, qui est d'informer et de conseiller un public, censé demander s'il doit lire un livre, écouter un concert, assister à une pièce, un film ou une exposition. Elles sont donc pour l'essentiel de description (et d'abord de pure information : tel livre a paru, tel film est « sorti en salles », telle exposition a lieu à tel endroit), et d'appréciation, le goût du critique devant éclairer celui du public – fût-ce parfois *a contrario* : « Si Untel a aimé ça, je peux m'abstenir. » Il s'ensuit que l'objet est ici, assez typiquement, une œuvre singulière, et de production récente ; mais ce trait n'est pas absolu : une exposition comporte généralement plusieurs tableaux ou sculptures, éventuellement dus à plusieurs artistes, et un concert ou une exposition « rétrospective » peut avoir pour contenu une production ancienne. D'autre part, certains événements artistiques, comme un happening ou un concert unique, sont temporellement singulatifs, ce qui prive leur compte rendu, rétrospectif mais forcément non rétroactif, de sa fonction de conseil : Untel (toujours lui) a jugé tel interprète admirable dans telle œuvre, il peut nous le faire savoir, et cette information est, sinon oiseuse, du moins sans effet pratique, puisqu'il ne peut plus nous inviter à venir partager ce plaisir ; il n'en va évidemment pas de même pour une critique de disque, ni d'ailleurs pour une critique dramatique, car la même distribution peut tenir l'affiche quelques semaines ou quelques mois. En outre, l'objet d'une critique musicale ou théâtrale est toujours double, quoique en proportions variables, puisqu'il consiste à la fois en l'œuvre interprétée et en son interprétation ; proportions variables, parce que le compte rendu d'une création porte légitimement davantage sur l'œuvre créée que celui d'une reprise : la trois centième production de *L'Avare* est moins, en principe, l'occasion de « revisiter » ce texte ancien que d'apprécier le travail nouveau d'un metteur en scène et d'une troupe de comédiens. Enfin, il faudrait sans doute moduler cette description selon la nature, très diverse, du support : le

compte rendu journalistique (de rythme, aujourd'hui, typiquement hebdomadaire, puisque même dans les quotidiens les rubriques culturelles paraissent en général une fois par semaine) est de réaction (en moyenne) plus rapide et d'orientation plus pragmatique que le compte rendu de revue, qui débarque souvent comme les carabiniers, plusieurs mois – voire, dans les revues universitaires, plusieurs années – après que l'ouvrage recensé a été confié à ce que Marx, je crois, appelait la « critique rongeuse des souris », ou à celle, plus expéditive, du pilon. En revanche, le compte rendu en revue peut être plus attentif, ou du moins plus détaillé, voire pointilleux (liste d'erreurs et de coquilles), que celui des journaux. Quant au compte rendu « médiatique » (radio, télévision), il ne figure guère ici qu'à titre de regret, car l'espèce en semble bien en voie d'extinction au profit d'un autre exercice : l'interview de (ou entretien avec) l'auteur, qui doit sa faveur, je suppose, au fait qu'elle assure à cet auteur une promotion plus efficace (puisque ordinairement épurée, sauf penchant pervers pour l'autocritique, de toute appréciation négative), qu'elle dispense davantage le journaliste d'une lecture éventuellement fastidieuse, et qu'elle a plus de chance de plaire à l'auditeur, *a fortiori* au téléspectateur. Une conversation animée, avec un ou – mieux – plusieurs auteurs présents qui « passent bien », distrait davantage qu'un monologue sur une œuvre absente qui, par définition, ne « passe » ni bien ni mal : le propos des œuvres, on le sait peut-être, n'est pas exactement de *passer* (leur destin, c'est une autre affaire).

*

L'autre genre canonique est donc ce qu'on appelle couramment l'essai. Contrairement au compte rendu, cette forme n'est certes pas propre à la fonction critique, mais en revanche toute étude critique publiée en volume relève, explicitement ou implicitement, du genre de l'essai, même s'il s'agissait à l'origine d'un compte rendu en revue. Mais je devrais peut-être dire *des genres* de l'essai, car il en existe au moins deux : l'essai bref, critique ou non, qui ne se publie que sous forme de recueil pluriel, comme les *Essais* de Montaigne, ou, en fonction critique, *La Part du feu* de Blanchot, et l'essai étendu, capable d'occuper à lui seul un volume entier, comme l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke, ou, en fonction critique, le *Saint Genet* de Sartre. Ce critère de longueur est par définition graduel : certains recueils peuvent regrouper un nombre réduit d'essais d'ampleur moyenne, comme *Littérature et sensation* de Richard, qui en comporte quatre, sur Stendhal, Flaubert, Fromentin et les Goncourt. Mais cette distinction quantitative est sans grande importance. Quelle qu'en soit la taille, l'essai critique a pour objet canonique l'œuvre entier d'un auteur, et donc la personnalité individuelle de cet auteur, objet foncièrement psychologique par sa délimitation même ; mais ce peut être aussi – quoique plus rarement –, comme pour le compte rendu, une œuvre singulière : voyez le *S/Z* de Barthes, consacré à la seule *Sarrasine*, sans compter qu'écrire sur Montaigne, Saint-Simon ou Whitman, voire Proust

ou Musil, revient à peu près à parler d'une œuvre unique ; ou encore des fragments ou *détails* d'œuvres : voyez la *Mimésis* d'Auerbach ou les *Microlectures* de Richard ; ou au contraire quelque entité, historique et/ou générique, transcendante aux œuvres, aux auteurs, parfois aux genres : Lukács sur le roman, Rousset sur l'âge baroque, Rosen sur le style classique.

La fonction typique de l'essai critique n'est plus guère aujourd'hui l'appréciation, ou évaluation : la grande critique du XX^e siècle se garde même assez ostensiblement d'une attitude aujourd'hui tenue pour naïve, voire vulgaire, et qu'elle abandonne volontiers à la critique de compte rendu – sachant d'ailleurs que le seul fait de consacrer quelques pages ou dizaines de pages à une œuvre est un hommage implicite à son mérite, ou pour le moins à son intérêt. Sa fonction cardinale est donc de commentaire, soit un mixte, à doses variables et à vrai dire indiscernables, de description, d'interprétation et d'évaluation tacite. Sa relation temporelle à son objet est tout à fait indéterminée : je puis écrire demain une étude critique sur Boulez, sur Cézanne ou sur la *Chanson de Roland*. Cette indétermination tient au fait que le commentaire critique procède d'une relation en quelque sorte personnelle (Georges Poulet parlait d'*identification*) entre le critique et son objet, singulier ou générique, et donc que chacun peut, et doit, réinterpréter à sa manière et de son point de vue toute œuvre, récente ou ancienne, qui lui en inspire le désir. Si le compte rendu s'épuise et le plus souvent s'abolit instantanément dans sa fonction pratique transitoire, le commentaire est par nature infini, toujours à renouveler, dépourvu qu'il est (et se veut) de toute efficacité pratique mesurable.

Cette autonomie lui a valu, au moins depuis le XIX^e siècle, de se constituer en un genre littéraire à part entière – même lorsque son objet, lui, relève d'un autre art que la littérature ; et, comme presque tout genre littéraire, celui-ci, quoique de naissance récente, tend à se perpétuer indéfiniment, mais à vrai dire sans garantie d'éternité. Cette consécration distingue sans doute son sort de celui de la critique de compte rendu, mais on ne doit pas oublier le fait, déjà mentionné, que certains essais critiques ne sont rien d'autre que d'anciens comptes rendus recueillis en volume et promus de ce fait à un statut générique plus gratifiant, comme les *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve, dont le titre rappelle bien le mode originel de publication, les *Réflexions* de Thibaudet ou certaines des *Situations* de Sartre ; ou, dans d'autres arts, les *Salons* de Diderot ou de Baudelaire, ou les chroniques de *Monsieur Croche*, de Claude Debussy.

*

J'ai dit pour quelles raisons la critique de compte rendu me semblait quelque peu menacée, entre autres, par la concurrence fatale de l'auto-commentaire d'auteur. Si cette menace venait à s'accomplir, ce mode de critique aurait simplement succombé, comme toute chose, à l'extinction de sa fonction propre. La critique de commentaire, quant à elle, n'est plutôt

menacée, si elle l'est, que par son absence de fonction pratique, à moins que l'on ne considère comme telle son investissement (*publish or perish*) dans les procédures universitaires de qualification et de sélection. Si elle devait succomber à son tour, ce serait peut-être davantage par étouffement, sous le poids de ce qu'elle revendique parfois comme son « immanence » : une proximité à son objet qui la condamne à une forme de redondance, et bientôt de saturation. Benedetto Croce invitait un jour obligeamment les critiques à méditer cette interdiction affichée en Allemagne dans certaines salles de concert : *Das Mitsingen ist verboten*, Défense de fredonner – n'allez surtout pas lire *freudonner* – avec l'orchestre. Il n'est heureusement pas question ici d'interdire, mais sans doute devrions-nous plus souvent suivre la partition en silence, et laisser la musique s'interpréter elle-même, sans la couvrir de notre murmure. On définit parfois le discours critique comme « le plus court chemin entre deux citations ». Cette définition se veut sans doute désobligeante, mais, à tout prendre, la plus grande brièveté serait peut-être ici le mérite suprême.

*

Mais peut-on bien parler d'une critique immanente ? Le sens le plus correct – du moins le plus littéral – de cette expression serait sans doute : une critique de l'œuvre contenue dans l'œuvre même, comme la « justice immanente » est censée être contenue dans la faute même, ou Dieu dans la Nature selon les philosophes panthéistes ; une telle situation ne relève d'ailleurs nullement d'une hypothèse fantaisiste : on peut bien rencontrer ça et là dans telle ou telle œuvre littéraire (le fait serait évidemment un peu plus difficile à trouver dans une œuvre plastique ou musicale), par exemple chez Balzac, chez Proust ou chez Gide, un auto-commentaire, plus ou moins direct, et plus ou moins pertinent, de cette œuvre inséré dans son texte par son propre auteur. En ce sens, donc, le terme « critique immanente » serait d'un emploi légitime, et d'une application claire, même si peut-être un peu simplette. Mais tel n'est pas le sens aujourd'hui reçu dans le champ de la réflexion métacritique, où il désigne, non pas une critique littéralement immanente à l'œuvre, mais une critique qui ne s'intéresse, ou veut ne s'intéresser, qu'à l'*immanence de l'œuvre* – c'est-à-dire à l'œuvre elle-même, débarrassée de toutes considérations externes.

*

C'est dans le cours des années cinquante et soixante du siècle dernier, et particulièrement dans le champ spécifique des études littéraires, que l'on a commencé, en France, d'appeler *immanente* une critique qui – en rupture avec les partis pris supposés causalistes d'une tradition elle-même plus ou moins bien qualifiée de « positiviste », héritée (très diversement) de Sainte-Beuve, de Taine et de Lanson – voulait ou prétendait considérer les œuvres en elles-

mêmes sans se soucier des circonstances, historiques ou personnelles, d'où ladite tradition les voyait procéder, et par lesquelles elle tentait de les expliquer. Notons au passage que l'emploi de ce qualificatif pour désigner ce type de critique n'a presque jamais entraîné, à une exception près que nous allons bientôt rencontrer, celui du qualificatif, logiquement antithétique, de *transcendante* pour désigner la critique de type historique ou biographique. La vulgate métacritique de cette période opposait plutôt ces deux relations à l'œuvre comme (pour le dire en des termes philosophiques bien reçus depuis Dilthey, et alors souvent invoqués dans tout le champ des « sciences humaines ») l'une *explicative* par la recherche de causes extérieures, l'autre *compréhensive* par la description, au plus l'interprétation, des seuls traits internes et de leurs rapports réciproques – voyez par exemple le prière d'insérer de *L'Univers imaginaire de Mallarmé*² : « Cette énigme, cette fascination [qu'exerce son œuvre], Jean-Pierre Richard s'est proposé, non point de les *expliquer*, mais de les *comprendre*. » Ce n'est sans doute pas trahir l'intention de cet auteur que de lui faire appliquer ce propos à sa lecture de l'œuvre elle-même ; dans un article à peu près contemporain de la composition de son *Mallarmé*, il caractérise d'ailleurs en ces termes le « nouveau » courant critique auquel il se rattache implicitement : « Disons, si l'on veut, pour nous servir d'une distinction utile, que cette critique n'est plus explicative [comme la critique universitaire traditionnelle], mais compréhensive³. » Il la qualifie un peu plus loin, en signalant que cette épithète est ici d'une application courante, de « phénoménologique ». De son côté, Leo Spitzer, décrivant, la même année, l'évolution qui l'avait conduit, d'une stylistique psychanalytique jugée après coup trop « sujette à ce qu'on appelle aujourd'hui en Amérique la *biographical fallacy* », vers l'étude des œuvres « en tant qu'*organismes poétiques en soi*, sans recours à la psychologie de l'auteur », ajoutait qu'il appellerait maintenant volontiers cette méthode « structuraliste⁴ ». Nous allons retrouver ces réseaux d'équivalence synonymique.

*

Comme on le sait depuis cette époque – à moins qu'on n'ait déjà commencé de l'oublier –, cette attitude dite « compréhensive » s'est investie avec le plus d'éclat dans les pratiques baptisées, en Angleterre et aux États-Unis, *New Criticism*, puis, en France, « nouvelle critique »⁵. Le premier en date de ces deux courants, illustré par la méthode dite de *close reading* – une expression apparemment ambiguë (*close* connotant à la fois la clôture de l'objet et l'attention scrupuleuse à ses détails) qui me semblerait assez correctement traduite en français par celle de « lecture immanente » –, s'attachait plutôt à des considérations *formelles*, particulièrement à propos de textes poétiques de langue anglaise. Le second, inauguré dans les années cinquante par les études de Georges Poulet, de Roland Barthes et de Jean-Pierre Richard, recherchait plutôt à ses débuts, en vers comme en prose, des

constantes *thématiques*, de référence presque toujours psychologique. C'est dans un deuxième temps, sous l'influence méthodologique du structuralisme et (non sans retard) du formalisme russe des années vingt, que s'est manifesté, dans la même « nouvelle critique » française, un intérêt pour, justement, les structures formelles dites, entre autres, « langage poétique » ou « discours narratif ». D'où ces deux tendances distinctes, mais fort peu antagonistes, qualifiées depuis lors de critique *thématique* et de critique *formaliste*, ou *structurale*. Ce que ces deux tendances avaient en commun, c'est précisément le principe d'immanence que Barthes, sans employer encore ce terme, suggérerait dès 1954 dans l'Avant-propos de son *Michelet par lui-même* :

Le lecteur ne trouvera dans ce petit livre, ni une histoire de la pensée de Michelet, ni une histoire de sa vie, encore moins une explication de l'une par l'autre.

Que l'œuvre de Michelet, comme tout objet de la critique, soit en définitive le produit d'une histoire, j'en suis bien convaincu. Mais il y a un ordre des tâches : il faut d'abord rendre à cet homme sa cohérence. Tel a été mon dessein : retrouver la structure d'une existence (je ne dis pas d'une vie), une thématique, si l'on veut, ou mieux encore : un réseau organisé d'obsessions. Viennent ensuite les critiques véritables, historiens ou psychanalystes (freudiens, bachelardiens ou existentiels), ceci n'est qu'une pré-critique : je n'ai cherché qu'à décrire une unité, et non à en explorer les racines dans l'histoire ou dans la biographie.

*

Texte véritablement fondateur : les deux premiers volumes des *Études sur le temps humain* de Georges Poulet sont un peu antérieurs, 1950 et 1952, mais ils ne comportaient pas un manifeste aussi explicite – auquel Poulet n'aurait d'ailleurs pas tout à fait souscrit –, prêchant seulement d'exemple ; les professions de foi, sous sa plume ou celle de Jean-Pierre Richard, viendront plus tard. J'ai dit « fondateur », mais je devrais peut-être plutôt dire « refondateur », pour rendre justice à un autre texte, sensiblement antérieur à notre période, et que nous rencontrerons un peu plus loin. Dans celui de Barthes, donc, on peut observer deux choses, évidemment indissociables. La première est qu'il présente ce *Michelet* comme un travail en quelque sorte préparatoire – nommément « pré-critique » – par rapport à ce qui, selon lui, devrait ultérieurement, « dans l'ordre des tâches », constituer l'effort de plus qualifiés que lui, à savoir « les critiques véritables, historiens ou psychanalystes », capables d'*expliquer* « l'histoire de la pensée de Michelet » par celle de sa vie, ou par une histoire plus vaste où elle plongerait ses « racines » et dont elle serait le « produit ». La deuxième remarque est que cette « pré-critique » se définit ici résolument comme recherche d'une *thématique*, et cette thématique comme une « cohérence », ou « mieux encore : un réseau organisé d'obsessions » ; autrement dit : se définit comme l'objet d'une lecture apparemment psychologisante, mais enfermée dans l'immanence d'un texte – de vastes dimensions, puisque, je le rappelle, extensif à l'ensemble de l'œuvre de Michelet, un ensemble défini, donc, par l'unité de son auteur. Le dernier chapitre, « Lecture de Michelet », présente

d'ailleurs un véritable exposé méthodologique, qui s'ouvre sur la question : « À quoi reconnaît-on un thème chez Michelet ? » La réponse tient en trois principes : le thème micheletien est *itératif*, c'est-à-dire dispersé dans le texte, et indifférent à l'évolution de la pensée consciente de l'auteur ; il est *substantiel*, en tant qu'il « met en jeu une attitude de Michelet à l'égard de certaines qualités de la matière », fortement valorisées ou dévalorisées : « aucun thème n'est neutre, et toute la substance du monde se divise en états bénéfiques et en états maléfiques » – c'est le point par lequel la critique thématique se rattache le plus étroitement, et dès sa naissance, à l'enquête bachelardienne, dont elle ne s'écartera jamais beaucoup⁶ ; « enfin, le thème est *réductible* », en tant que pris dans « un réseau de thèmes, qui nouent entre eux des rapports de dépendance et de réduction. Une véritable algèbre se constitue, car chaque thème peut être donné sous une forme elliptique » (c'est-à-dire allusive et implicitement référée à l'ensemble du réseau). « Le discours de Michelet est un véritable cryptogramme, il y faut une grille, et cette grille, c'est la structure même de l'œuvre. Il s'ensuit qu'aucune lecture de Michelet n'est possible, si elle n'est totale : il faut se placer résolument à l'intérieur de la clôture. »

*

On le voit, ce que nous appelons aujourd'hui, presque indifféremment, critique « immanente » ou « thématique » (la seconde étant alors, dans l'horizon français, la seule version, si j'ose dire, *disponible* de la première ; on peut d'ailleurs noter qu'elle n'est pas ici qualifiée directement comme méthode critique, comme « critique thématique », mais indirectement, par son objet, qui est « la thématique » de l'œuvre considérée, c'est-à-dire le réseau de ses thèmes), cette critique qu'on ne tardera donc pas à dire « nouvelle » avance encore, en ce printemps 1954, sur des pattes de colombe. D'abord, parce qu'elle se présente comme dictée par les idiosyncrasies de son objet (ce n'est pas « le thème » en général qui est dit « itératif, substantiel et réductible », mais simplement le thème micheletien, si bien qu'on pourrait, un peu naïvement, attribuer à l'objet Michelet plutôt qu'à son analyste Barthes la responsabilité de cette méthode, si une lecture autonome de son texte ne laissait apparaître la part d'investissement personnel du critique) : aucune extrapolation n'est envisagée, qui ne se révélera que par la suite, et non plus trop chez Barthes lui-même, dont les ouvrages critiques suivants (*Sur Racine*, *Sade*, *Fourier*, *Loyola* et surtout *S/Z*) relèveront d'une démarche sensiblement différente. Ensuite, comme nous l'avons déjà vu, parce qu'elle se veut un humble préambule méthodique à la critique proprement dite, qui reste définie, à distance respectueuse, par une visée encore légitimement explicative. Les raisons de cette modestie, qui n'a, je crois, rien d'affecté, tiennent peut-être au *background* barthésien d'alors, je devrais plutôt dire à la part qu'il en assume alors : freudien, bachelardien, sartrien – à l'exclusion apparente d'une autre part, marxiste (mais tendance Bertolt), ici pudiquement qualifiée

d'*historienne*. Je n'ai pas à insister ici sur ces éventuels motifs personnels : je veux simplement marquer, en quelque sorte *a contrario*, la manière dont le préambule « pré-critique » de 1954 (restituer une « cohérence », « décrire une unité », en laissant à d'autres le soin d'en rechercher les causes) est devenu par la suite – mais, je crois, très vite – le propos essentiel de la critique dite « nouvelle ». Il ne sera donc bientôt plus question d'une « critique véritable » à visée explicative : par un renversement inattendu, ou du moins par une nouvelle répartition des « tâches », cette visée sera en quelque sorte déléguée à des disciplines extra-critiques, voire extra-littéraires, comme l'histoire, la sociologie ou la psychologie.

*

Un autre texte de Roland Barthes, postérieur au *Michelet* de presque une décennie, témoigne très clairement de ce renversement : sous le titre « Les deux critiques », il oppose la critique que Barthes favorise désormais à une critique « universitaire » de tradition plus ou moins fidèlement lansonienne, qui prétend expliquer l'œuvre par un « ailleurs » extérieur à elle (« autre œuvre antécédente », dans la critique des « sources », ou circonstance personnelle, dans la critique biographique – le « biographiste » implicitement visé, à propos de Racine, étant ici Raymond Picard, qui allait le prendre assez mal), et même à la critique interprétative d'inspiration psychanalytique, alors illustrée (toujours à propos, entre autres, de Racine) par Charles Mauron ; interprétation également condamnée pour sa postulation de cet autre « ailleurs » de l'œuvre qui est l'inconscient (« l'enfance ») de l'auteur ; cette critique-là, dit Barthes, « continue à pratiquer une esthétique des motivations fondée tout entière sur le rapport d'extériorité : c'est parce que Racine était lui-même orphelin qu'il y a tant de pères dans son théâtre : la transcendance biographique est sauve... ». Voilà l'occurrence exceptionnelle, que j'annonçais plus haut, du mot *transcendance*. Il n'y a donc bien ici que deux critiques, et non trois, l'interprétation psychanalytique version Mauron rejoignant, ou se trouvant acceptée, de manière quelque peu compromettante – Barthes vient de mentionner la « consécration » de Mauron « par un doctorat particulièrement bien accueilli »⁷ –, acceptée, donc, par la positiviste ou « lansonienne » au nom d'un même propos d'explication par des causes extérieures ou transcendantes : « En somme, poursuit Barthes, ce que la critique universitaire est disposée à admettre (peu à peu et après des résistances successives), c'est paradoxalement le principe même d'une critique d'interprétation, ou, si l'on préfère (bien que le mot fasse encore peur), d'une critique idéologique ; mais ce qu'elle refuse, c'est que cette interprétation et cette idéologie puissent décider de travailler dans un domaine purement intérieur à l'œuvre ; bref, ce qui est récusé, c'est *l'analyse immanente*⁸. » Nous avons, je le rappelle, déjà rencontré l'opposition entre visées explicative et « compréhensive » (quasi-synonyme d'« immanente ») sous la plume de Jean-Pierre Richard, qui l'explicitait en 1961 en ces termes :

« Alors que la critique universitaire avait tendance à remonter explicativement de l'homme à l'œuvre, comme d'une cause à un effet [...], nos critiques cherchent d'abord à pénétrer le sens de l'œuvre elle-même, et c'est à partir d'elle seule qu'ils se permettront de revenir à son auteur⁹. » Le terme d'*immanence*, que Richard n'employait pas encore ici, il l'appliquera un peu plus tard, en 1967, à la méthode de Charles Du Bos, et implicitement, je suppose, à la sienne propre : « L'œuvre ne saurait trouver hors d'elle-même ni les prémisses de son sens ni le principe de son ordre. La critique sera donc une activité pleinement immanente à l'œuvre...¹⁰. » La même année 1967 voit l'expression *étude « immanente »* proposée, en concurrence avec celle d'*approche « structurale »*, par Jean Starobinski¹¹.

*

Je reviens au texte de Roland Barthes. Son recours (un peu embarrassé) à l'adjectif *idéologique* pour qualifier ici l'interprétation freudienne peut surprendre aujourd'hui, mais il se trouve que Barthes avait, trois pages plus haut¹², rangé cette dernière dans la catégorie plus vaste de la « critique idéologique », où il embarquait (sans employer encore cette locution) toute la « nouvelle critique », entre autres Lucien Goldmann, dont le *Dieu caché*¹³, d'inspiration marxiste – tendance Lukács –, avait fait lui aussi, et dès 1955, l'objet d'une soutenance en Sorbonne. Le rôle de ce critère institutionnel peut aujourd'hui sembler anecdotique ; mais il faut se rappeler combien vif était alors, dès avant la fameuse « querelle » *Barthes contre Picard*, et remontant en fait jusqu'à *Proust contre Sainte-Beuve* ou *Péguy contre Lanson*, le divorce entre l'Université et la critique indépendante, et combien vigilant était l'ostracisme de la première contre la seconde.

Il y a donc dans cet article de 1963 une sorte de dérive catégorielle : les « deux critiques » sont d'abord définies et opposées comme l'« universitaire », ou « positiviste », ou « lansonienne », d'un côté, l'« idéologique », de l'autre ; puis cette opposition se trouve implicitement relativisée. Relativisée d'abord parce que « le positivisme est lui aussi une idéologie comme les autres », même si, ou plutôt *a fortiori* puisqu'elle s'ignore comme telle ; dans un autre article, paru la même année¹⁴, l'imputation se fait plus précise : « Le lansonisme est lui-même une idéologie [celle d'un déterminisme psychologique simpliste] [...] Ce ne sont pas ses partis pris que l'on peut reprocher au lansonisme, c'est de les taire, de les couvrir du drapé moral de la rigueur et de l'objectivité : l'idéologie est ici glissée, comme une marchandise de contrebande, dans les bagages du scientisme¹⁵. » Opposition relativisée, donc, parce que le positivisme est une idéologie, et parce que ledit positivisme, comme institution universitaire, se montre capable d'accueillir, par voie de soutenance, certaines manifestations de la « critique idéologique », à condition que ces manifestations (Goldmann, Mauron, par exemple) témoignent elles-mêmes de cette démarche d'explication de l'œuvre par un « ailleurs » qui définit le « déterminisme »

positiviste. Dès lors, la véritable opposition, la plus pertinente, en vient à se formuler comme opposition entre la démarche « transcendante » du positivisme explicatif et celle de l'« analyse immanente », purement descriptive, en quête d'une cohérence ou d'une unité qui ne se soucie d'aucun « ailleurs » extérieur au texte. Les « deux critiques » qui font l'objet de cet article sont donc finalement, et le plus justement, désignées, l'une comme la « transcendante » (y compris l'interprétative quand elle recourt à l'« ailleurs » de l'inconscient, ou de l'appartenance sociale), et l'autre comme l'« immanente » ; et, contrairement aux qualifications antérieures de l'Avant-propos du *Michelet*, c'est la seconde, et elle seule, qui mérite maintenant le terme de *critique*. La suite de l'article mettra bien des points sur bien des *i* :

« Ce qui est récusé [par le positivisme], disait donc Barthes, c'est *l'analyse immanente*. » Il va tenter aussitôt de justifier cette notion, c'est-à-dire surtout cet adjectif, en décrivant la pratique critique à laquelle il s'applique, mais toujours, selon le propos constamment polémique de ce texte, comme indirectement et *a contrario*, à travers le refus que lui oppose l'Université positiviste, et comme à la lumière de ce refus. Je reprends donc sa lecture :

Ce qui est récusé, c'est *l'analyse immanente* : tout est acceptable [pour l'Université], pourvu que l'œuvre puisse être mise en rapport avec *autre chose* qu'elle-même, c'est-à-dire autre chose que la littérature : l'histoire (même si elle devient marxiste), la psychologie (même si elle se fait psychanalytique), ces *ailleurs* de l'œuvre seront peu à peu admis ; ce qui ne le sera pas [et que valorise évidemment Barthes], c'est un travail qui s'installe *dans* l'œuvre et ne pose son rapport au monde qu'après l'avoir entièrement décrite de l'intérieur, dans ses fonctions, ou, comme on dit aujourd'hui, dans sa structure ; ce qui est rejeté, c'est donc en gros la critique phénoménologique (qui *explicite* l'œuvre au lieu de l'*expliquer*), la critique thématique (qui reconstitue les métaphores intérieures de l'œuvre) et la critique structurale (qui tient l'œuvre pour un système de fonctions). Pourquoi ce refus de l'immanence (dont le principe est d'ailleurs souvent mal compris) ?

J'avoue ne pas percevoir clairement si la relative entre parenthèses a pour antécédent l'immanence ou son refus (plutôt le second, j'imagine), mais, en tout cas, suit un paragraphe final où Barthes tente d'exposer les raisons, implicitement données pour légitimes, de ce refus : raisons en quelque sorte pratiques et liées à la fonction didactique et docimologique de l'institution universitaire, à qui le positivisme (je cite de nouveau) « fournit l'obligation d'un savoir vaste, difficile, patient ; la critique immanente – du moins lui semble-t-il [à l'Université] – ne demande, devant l'œuvre, qu'un pouvoir d'*étonnement*, difficilement mesurable : on comprend qu'elle [toujours l'Université] hésite à convertir ses exigences ». L'effort de « compréhension », pour le coup, est plutôt généreux de la part de Barthes, dans le contexte encore une fois polémique de cet article : l'attachement crispé, et manifeste, de l'Université d'alors à l'érudition factuelle tiendrait selon Barthes à la nécessité professionnelle, et quasi déontologique, où elle se trouve, de fonder ses activités de sélection et de consécration sur des critères objectifs, que la lecture immanente ne peut guère fournir. (J'entends encore le

regretté Antoine Adam exploser, justement lors d'une soutenance : « Mais, monsieur, tout cela n'est qu'interprétation, et ce que nous voulons, ce sont des *faits* ! » Outre, sans doute, une préférence personnelle parfaitement légitime, son motif méthodologique était clairement que les « faits », contrairement aux interprétations, étaient, à ses yeux, susceptibles de vérification.) Encore faut-il nuancer cette observation en rappelant la place centrale qu'occupait dans les études littéraires – et aujourd'hui encore –, et dans certains examens et concours qui les sanctionnaient, l'exercice dit de l'« explication de texte », qui se veut au contraire, et j'y reviendrai, farouchement immanente : on doit y commenter ligne à ligne, mot à mot, un texte d'une page, en s'interdisant tout recours à des considérations (même textuelles) extérieures à *ce* texte, pour le coup, vraiment « clos ».

*

Mais laissons ces considérations historiques et institutionnelles : je reprends, pour saluer leur apparition sous la plume de Barthes, ces trois qualificatifs : critique *phénoménologique*, *thématique*, *structurale* – qualificatifs dont je discerne mal s'ils sont alors, dans l'esprit de Barthes, synonymes ou distinctifs. On connaît en tout cas leur fortune ultérieure, au moins pour les deux derniers. L'histoire précise de ces propositions terminologiques et conceptuelles reste à faire, mais il me semble que ces occurrences peuvent figurer parmi les premières. Jean-Pierre Richard avait déjà adopté, et avec éclat, le concept de *thème* dans l'Introduction de son *Mallarmé* : « Le premier [problème soulevé par la démarche de cette étude] intéresse la notion même de *thème*, sur laquelle est fondée toute notre entreprise¹⁶. » Pour la qualification de « thématique » appliquée à ce type d'« entreprises », et que Barthes (on va le revoir) attribue volontiers à d'autres que lui-même, la déclaration d'acceptation, solennelle quoique indirecte, viendra en 1966, lorsque Georges Poulet, lors d'une décade qu'il présidait à Cerisy, adoubera (je n'ose dire : annexera) en ces termes le Proust du *Contre Sainte-Beuve* : « [...] Une critique proustienne ne peut être que la démarche par laquelle une pensée lectrice, plongée dans le désordre apparent que constitue presque toujours l'ensemble des ouvrages d'un même auteur, y découvre [...] les *thèmes* communs à tous ses ouvrages. Rivière, Du Bos, Fernandez ont été non pas les fondateurs sans doute, mais les premiers grands représentants au XX^e siècle de la critique identificatrice. Marcel Proust est plus encore. Il est tout simplement le fondateur de la *critique thématique*¹⁷. » La reprise de ce passage, en 1971, dans le chapitre « Proust » du recueil *La Conscience critique*, laissera de côté la référence à Rivière, Du Bos et Fernandez, affectés à un autre chapitre, et se conclura en ces termes encore plus nets : « La critique, aux yeux de Proust, sans qu'il prononce d'ailleurs ce mot, s'avère donc nécessairement comme *thématique*. Proust est tout simplement le premier critique qui se soit avisé de cette vérité fondamentale. Il est le fondateur de la critique thématique¹⁸. »

Nous retrouverons Proust un peu plus loin, et le texte qui le désigne effectivement comme le fondateur de cette méthode critique ; mais je reviens un instant encore à Roland Barthes. Dans un autre texte à peu près contemporain de l'article « Les deux critiques », un entretien accordé en 1963 et paru dans *Tel Quel* en février 1964 sous le titre « Littérature et signification », en réponse à une question sur la « critique de signification » (cette expression visait, un peu maladroitement, les diverses formes de critique interprétative, dite aussi, plus tard, « herméneutique »), Barthes revient sur sa distinction entre une critique interprétative transcendante (celle, de nouveau, d'un Maury ou d'un Goldmann) et une autre critique tout aussi interprétative, mais immanente :

Toujours dans la critique de signification, mais en face, le groupe des critiques que l'on pourrait appeler d'une manière expéditive *thématiques* (Poulet, Starobinski, Richard) ; cette critique peut en effet se définir par l'accent qu'elle met sur le « découpage » de l'œuvre et son organisation en vastes réseaux de formes signifiantes. Certes, cette critique reconnaît à l'œuvre un signifié implicite, qui est, en gros, le projet existentiel de l'auteur, et sur ce point, de même que dans le premier groupe le signe était menacé par le produit ou l'expression, de même ici il se dégage mal de l'*indice* ; mais d'une part, ce signifié n'est pas nommé, le critique le laisse étendu aux formes qu'il analyse ; il ne surgit que du découpage de ces formes, il n'est pas extérieur à l'œuvre, et cette critique reste immanente à l'œuvre (ce pour quoi, sans doute, la Sorbonne semble quelque peu lui résister) ; et d'autre part, en faisant porter tout son travail (son activité) sur une sorte d'organisation réticulaire de l'œuvre, cette critique se constitue principalement en critique du signifiant, et non en critique du signifié¹⁹.

Non sans diverses raisons, mais en oubliant « quelque peu » au passage la soutenance, en mai 1962, de Jean-Pierre Richard sur son *Mallarmé*, ouvrage emblématique de la critique thématique, Barthes continue de voir dans la Sorbonne l'adversaire, et donc le révélateur *a contrario* du bon camp (« en face »). Ce camp – celui, toujours, de l'immanence – se trouve maintenant requalifié, en termes plus sémiologiques (l'histoire des idées marchait assez vite à cette époque), comme celui d'une critique davantage attachée au *signifiant* qu'au *signifié*, objet, lui, de l'herméneutique transcendante. L'opposition implicite est évidemment, par rapport à ce qui s'appelle encore l'œuvre, et qui s'appellera bientôt le Texte, entre la transcendance du signifié et l'immanence du signifiant : les relations d'équivalence sont assez claires, et d'ailleurs tout à fait légitimes. Ce qui fait peut-être davantage problème, c'est cette façon, évidemment stratégique « face » à l'adversaire commun, de tirer la thématique du côté d'une critique plutôt structurale, voire formaliste, en quoi je ne pense pas qu'elle se serait alors volontiers reconnue. Ce qui du moins est dès lors clairement posé, c'est que la visée d'immanence est maintenant définitoire de la critique *proprement dite*, qui n'a donc plus rien d'une « pré-critique » préparant les voies ou balisant le terrain pour une « critique véritable ». À partir de là, il ira presque de soi que l'expression « critique immanente » constitue une sorte de pléonasme – d'où peut-être son extinction rapide, dans les années suivantes, au profit de catégories plus spécifiques comme « critique thématique »,

« formelle », ou « structurale », car toute « critique véritable » sera tenue, et se tiendra, pour immanente *par définition*.

*

C'est cette évidence un peu naïve que je voudrais questionner en tenant à mon tour pour logiquement évident que les disciplines historiques ne prétendent, quant à elles, à aucune immanence, et moins encore, bien sûr, ces disciplines ouvertement « généralistes », et délibérément transcendantes aux œuvres singulières, que sont la poétique, ou théorie littéraire, et, plus largement encore, la théorie de l'art et l'esthétique générale – pour ne rien dire ici des études sur ce qu'on a appelé, dans les années soixante-dix, l'*intertextualité*, terme qui porte en lui-même le signe d'une ouverture du texte à d'autres textes²⁰. Mon propos sera donc ici, pour le poser d'avance un peu lourdement, que la seule pratique, dans les études artistiques et littéraires, qui ait prétendu à l'immanence est la pratique critique, et que cette prétention même est largement illusoire : la critique immanente n'est en réalité jamais aussi immanente qu'elle le proclame, ou que parfois on le lui reproche.

Le premier facteur de transcendance est assez bien désigné par le qualificatif même, pour peu qu'on s'attache à le considérer d'un peu plus près, de *thématique* – qui est, je le rappelle, dès l'origine de notre parcours (l'Avant-propos du *Michelet* de Barthes), le label le plus courant de la critique dite alors « nouvelle ». Ce qualificatif, je l'ai interprété plus haut dans son sens le plus manifeste et le plus trivial en l'opposant, comme on le fait souvent, à *formel* : une étude critique qui s'attache, par exemple, au style d'un auteur, au jeu des mètres, des rimes, des arrangements strophiques, des sonorités dans un poème, ou qui considère dans un récit le jeu des dispositions temporelles, des choix de point de vue ou de voix narrative, est généralement, et pertinemment, qualifiée d'étude formelle, en tant que les objets qu'elle analyse sont, à un niveau ou à un autre, des formes du signifiant que l'on peut jusqu'à un certain point analyser sans trop se soucier de la signification du texte qu'elles affectent. Une étude thématique, à l'inverse, est une étude qui, à travers ces divers moyens d'énonciation, s'attache à des signifiés, ou contenus, tels que – pour illustrer ce versant de façon très grossière – le message idéologique conscient ou inconscient, la vision du monde, le sentiment de la nature, la psychologie des personnages, l'attitude de l'auteur à leur égard, etc. En ce sens, la critique journalistique la plus banale, parfois la plus vulgaire, est pour l'essentiel une critique « thématique », en tant qu'elle offre une critique du contenu, faute peut-être de savoir offrir autre chose – si ce n'est une ou deux citations pour donner « une idée du style ». On peut assez bien, à cet égard, expliquer le succès de cet adjectif par la difficulté qu'éprouve la langue française à en dériver un autre de mots comme *contenu* ou *sens* ; peut-être aurait-il fallu emprunter à la théorie du langage l'opposition entre *syntactique* et *sémantique*, mais ces termes y sont d'un usage plus récent, et je ne sais pas s'ils auraient été ici d'une bien grande

transparence. Bref, *thématique* fonctionne aujourd'hui le plus souvent comme équivalent de « qui porte sur le contenu », et *thème* comme synonyme de « sujet » – on entend par exemple, dans les médias : « le thème de notre émission sera... » ; et l'on y qualifie de *thématique* une soirée entièrement consacrée à un sujet donné.

*

Mais nous savons bien aussi – même si nous sommes un peu moins nombreux à le savoir – que la critique thématique dont s'honorent aujourd'hui nos études littéraires ne se laisse pas ramener à une définition aussi simple : l'adjectif *thématique* comporte au moins un autre sens, que nous avons déjà vu évoquer à plusieurs reprises, au moins depuis le *Michelet* de Barthes (puisque Proust, comme le rappelait Poulet, n'emploie jamais cet adjectif – non plus bien sûr qu'*immanent*, qui caractériserait pourtant assez bien sa méthode critique face, entre autres, à celle de Sainte-Beuve), et que nous allons rencontrer de nouveau. Ce second sens, quoiqu'un peu plus subtil, se lit assez facilement dans une autre opposition, certes moins courante que celle entre forme et contenu, et qui nous vient évidemment de la musique, entre *thème* et *variations*. Une critique est thématique quand elle cherche à dégager, à travers la variance des occurrences dispersées, cet invariant sous-jacent, récurrent, voire, comme dit Barthes de Michelet, « obsessionnel », qu'on appelle dès lors un thème – mais qui peut être aussi bien d'ordre formel que thématique au sens courant. L'adjectif s'applique en fait, me semble-t-il, bien plus légitimement à une méthode qu'à un objet, et rien *a priori* ne prescrit que l'invariant que cette méthode cherche à dégager soit de l'ordre du contenu et les variances de l'ordre de la forme, plutôt que l'inverse – sans compter ces traits ambivalents ou intermédiaires, ces tics de langage révélateurs, ces « phrases types » (ou « phrases-types ») que Proust observait comme critique et parfois imitait comme pasticheur chez un Michelet (« [...] ne peut-on pas dire [...] que les plus grandes beautés de Michelet, il ne faut pas tant les chercher dans son œuvre même que dans les attitudes qu'il prend en face de son œuvre, non pas dans son *Histoire de France* ou dans son *Histoire de la Révolution*, mais dans ses préfaces à ces deux livres ? Préfaces, c'est-à-dire pages écrites après eux, où il les considère, et auxquelles il faut joindre ça et là quelques phrases, commençant d'habitude par un "Le dirai-je ?" qui n'est pas une précaution de savant, mais une cadence de musicien »), ou chez un Barbey d'Aurevilly, un Thomas Hardy, un Stendhal, un Vermeer, un Dostoïevski :

Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde. « S'il n'était pas si tard, ma petite, lui disais-je, je vous montrerais cela chez tous les écrivains que vous lisez pendant que je dors, je vous montrerais la même identité que chez Vinteuil. Ces phrases types, que vous commencez à reconnaître comme moi, ma petite Albertine, les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les

autres œuvres, ce serait par exemple, si vous voulez, chez Barbey d'Aurevilly une réalité cachée révélée par une trace matérielle, la rougeur physiologique de l'Enfermée, d'Aimée de Spens, de la Clotte, la main du *Rideau cramoisi*, les vieux usages, les vieilles coutumes, les vieux mots, les métiers anciens et singuliers derrière lesquels il y a le Passé, l'histoire orale faite par les pâtres au miroir, les nobles cités normandes parfumées d'Angleterre et jolies comme un village d'Écosse, des lanceurs de malédictions contre lesquelles on ne peut rien, la Vellini, le berger, une même sensation d'anxiété dans un paysage. [...] Ce sont encore des phrases-types de Vinteuil que cette géométrie du tailleur de pierres dans les romans de Thomas Hardy. [...] Vous verriez dans Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle, le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour au haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher où l'abbé Blanès s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'œil. Vous m'avez dit que vous aviez vu certains tableaux de Ver Meer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde, que c'est toujours, quelque génie avec lequel elle soit recréée, la même table, le même tapis, la même femme, la même nouvelle et unique beauté, énigme à cette époque où rien ne lui ressemble ni ne l'explique, si on ne cherche pas à l'apparenter par les sujets, mais à dégager l'impression particulière que la couleur produit. Hé bien, cette beauté nouvelle, elle reste identique dans toutes les œuvres de Dostoïevski... »²¹.

La référence aux « phrases » de Vinteuil, circulant de sonate en septuor, et aux motifs récurrents de Vermeer, dont l'« énigme » ne se laisse pas « apparenter », c'est-à-dire expliquer et réduire « par les sujets », montre bien que les traits de « monotonie » (terme ici manifestement laudatif) rencontrés chez ces écrivains, ces musiciens ou ces peintres ne relèvent pas nécessairement d'une unité de contenu : la « monotonie » est autant, ou plutôt bien davantage, une unité de *ton*. Mais voici, toujours sous la plume de Proust, le texte théorique, ou méthodologique, le plus caractéristique, et que l'on peut bien dire, comme le faisait Georges Poulet, « fondateur de la critique thématique » (c'est lui que j'annonçais plus haut à propos de l'Avant-propos « refondateur » du *Michelet* de Barthes – qui ne le connaissait peut-être pas, ou qui l'avait peut-être oublié). Il se trouve dans une longue note de la Préface à la traduction de *La Bible d'Amiens*, publiée en 1904 et sans doute antérieure d'un ou deux ans à cette publication :

Si au cours de cette étude, j'ai cité tant de passages de Ruskin tirés d'autres ouvrages de lui, en voici la raison. Ne lire qu'un livre d'un auteur, c'est n'avoir avec cet auteur qu'une rencontre²². Or, en causant une fois avec une personne on peut discerner en elle des traits singuliers. Mais c'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentiels. Pour un écrivain, comme pour un musicien ou un peintre, cette variation des circonstances qui permet de discerner, par une sorte d'expérimentation, les traits permanents du caractère, c'est la variété des œuvres. Nous retrouvons dans un second livre, dans un autre tableau, les particularités dont la première fois nous aurions pu croire qu'elles appartenaient au sujet traité autant qu'à l'écrivain ou au peintre. Et du rapprochement des œuvres différentes nous dégagons les traits communs dont l'assemblage compose la physionomie morale de l'artiste. [...] Ainsi j'ai essayé de pourvoir le lecteur d'une mémoire improvisée où j'ai disposé des souvenirs des autres livres de Ruskin – une sorte de caisse de résonance, où les paroles de *La Bible d'Amiens* pourront prendre quelque retentissement en y éveillant des échos fraternels. [...] Au fond, aider le lecteur à être impressionné par ces traits singuliers, placer sous ses yeux des traits similaires qui lui permettent de les tenir pour les traits essentiels du génie d'un écrivain devrait être la première partie de la tâche de tout critique²³.

La suite de cette note assigne en effet à la critique, au-delà du relevé thématique des invariants, une autre « tâche » (« seconde partie de son

office ») qui consisterait à « reconstituer ce que pouvait être la singulière vie spirituelle d'un écrivain hanté de réalités si spéciales » : en somme, à remonter des traits récurrents observés dans l'œuvre à ce que Barthes appellera leurs « racines ». Ce passage de la « pré-critique » thématique (descriptive) à la « critique véritable » (explicative, ici, par la singularité d'une « vie spirituelle »), Proust semble s'y soustraire à propos de Ruskin avec autant d'empressement que Barthes à propos de Michelet : « Je n'ai pas besoin de dire que cette seconde partie de l'office du critique, je n'ai même pas essayé de la remplir dans cette petite étude qui aura comblé mes ambitions si elle donne le désir de lire Ruskin et de revoir quelques cathédrales. » Il est vrai que la « vie spirituelle d'un écrivain », que viserait à « reconstituer » cette seconde tâche, ne se distingue pas si aisément de la « physionomie morale » que « dégageait » déjà la première, ce qui rend sans doute celle-ci inutile, et donc illusoire : toujours à l'horizon, comme un mirage, et d'exécution toujours différée.

On l'a sans doute bien perçu, la « première tâche » de la critique, qui se révèle peut-être la seule, consiste pour l'essentiel à dégager les « traits permanents » d'une œuvre, en notant leurs récurrences et leurs « échos fraternels » qui « retentissent » d'une occurrence à l'autre. Mais, comme Proust y insiste aussi bien ici à propos de Ruskin que dans *La Prisonnière* à propos d'autres artistes, le corpus soumis à cette recherche n'est rien d'autre que l'œuvre entier d'un auteur, ce qui assimile inévitablement l'invariance dégagée à l'unité psychologique (« physionomie morale ») de cet auteur. On peut imaginer et même rencontrer des enquêtes plus restreintes, bornées à une seule œuvre singulière, ou au contraire plus vastes, débordant le champ de création d'un seul artiste pour envisager la thématique commune à une époque (l'*âge baroque* chez Jean Rousset, le *romantisme noir* chez Mario Praz) ou d'un genre (le *tragique* chez Aristote, le *romanesque* chez Hegel, le *comique* chez Mauron, etc.) ; on pourrait aussi considérer que ce périmètre variable du domaine autorise une conception en quelque sorte graduelle de l'opposition entre critiques immanente et transcendante : la critique bornée à un « ouvrage » singulier (par exemple l'analyse des *Chats* de Baudelaire par Jakobson et Lévi-Strauss) serait plus immanente et moins transcendante que celle qui porte sur l'œuvre complet d'un auteur, qui serait à son tour plus immanente et moins transcendante que la critique d'époque ou de genre, et ainsi de suite, puisque suite il y a – on trouve bien chez Hegel, par exemple, une sorte de thématique comparée des différents arts, chacun d'eux constituant une sorte de corpus *sui generis*, quoique immense. Ce ne serait pas faux, mais ce ne serait pas suffisant.

*

La préférence dominante pour la thématique d'auteur, et donc pour l'immanence indexée par l'œuvre complet, témoigne sans aucun doute d'une orientation de type psychologique : la critique thématique, de Proust à nos

jours, est souvent une critique d'« amateurs d'âme », qui ne se sépare de la critique beuvienne que par sa méthode d'investigation, et par le niveau de « profondeur » où elle situe le « caractère » de son objet, à moins que ce privilège accordé à l'individu créateur ne témoigne d'une sorte de routine installée depuis l'époque romantique (puisque la critique classique relevait plutôt d'une poétique des genres), et qui se perpétuerait par effet impensé d'inertie. Mais on peut bien percevoir, sous la plume de Proust, une inflexion méthodologique qui doit nous détourner, en tout cas, de l'idée que l'œuvre d'un auteur compose un corpus homogène et indifférencié, où l'on passerait d'un « ouvrage » à un autre, par un réseau de citations interchangeables, sans trop se soucier de leurs différences. Bien au contraire, la principale justification invoquée par Proust est cette « variation des circonstances » que manifeste la « variété des œuvres », une variété qui donne tout son sens à l'invariance des « traits permanents », ainsi libérée de ce qui pourrait provenir d'une appartenance au « sujet traité ». La recherche du thème commun ne se sépare donc pas d'une attention à la diversité de ses variations, et la méthode thématique pourrait aussi légitimement se voir qualifiée de « variationnelle », ou pour le moins de « relationnelle », puisqu'elle joue constamment sur la relation entre thème et variations. Ce que confirme à sa manière Jean-Pierre Richard dans l'Avant-propos de *Littérature et sensation* : « Le travail critique a donc ici consisté en une mise en relation, ou mieux en une mise en perspective des diverses données apportées par l'œuvre et par la vie. [...] C'est seulement dans ce jeu de lueurs reçues et renvoyées que peut résider leur signification [celle des études critiques recueillies dans ce volume] : celle-ci ne peut être qu'une orientation, que l'indication d'une certaine direction fuyante au bout de laquelle on serait heureux de voir se profiler l'unité supérieure d'une existence enfin délivrée de tous ses faux hasards et rendue à sa cohérence singulière²⁴. » Le même critique soulignera plus tard le caractère « transitif » du thème : relevant chez Mallarmé des « figures maîtresses » comme le *battement*, le *jaillissement*, l'*effulgence*, il se propose, pour les distinguer, « de superposer les uns aux autres les divers étages de l'expérience, d'établir leur géographie comparative, enfin de voir comment ils communiquent pour constituer *une* expérience. Le thème nous apparaît alors comme l'élément transitif qui nous permet de parcourir en divers sens toute l'étendue interne de l'œuvre, ou plutôt comme l'élément-charnière grâce auquel elle s'articule en un volume signifiant. Toute thématique relève ainsi à la fois d'une cybernétique et d'une systématique²⁵ ». On perçoit ici le changement de métaphores et de références implicites : le vent frisquet du structuralisme est passé par là, et peut-être aussi la méthode comparative de Charles Mauron, qui procède, on le sait, par « superpositions » pour dégager, elle aussi, des invariants structuraux.

Ce que Proust appelait tout à l'heure la « variation des circonstances », c'est aussi ce qu'on appelle, sans doute sous l'influence de la pensée linguistique, la multiplicité des *contextes*, qui organise dans l'œuvre une

multiplicité de *rappports*. C'est précisément face à un linguiste et stylisticien, Gérard Antoine, que Richard est amené à y insister au cours de la susdite décade de Cerisy. Rappelant « qu'un thème n'est pas un mot, mais une constellation de mots, d'idées, de concepts, et donc qu'il ne peut pas faire l'objet d'une statistique » (par exemple et justement le mot *étoile* chez Mallarmé), il se demande « comment s'opère cette combinaison », et répond aussitôt :

Elle s'opère justement par rapport au contexte. Or il y a deux contextes, et généralement on ne parle que d'un seul. Il y a le contexte successif de l'œuvre ou contexte métonymique, et le contexte métaphorique, qui est la totalité de l'œuvre même. Un thème ne prend sa valeur que dans un réseau organisé de rapports, qui sont à la fois des rapports de langage et d'expérience et se déploient dans cette sorte de masse de langage qu'est la totalité de l'œuvre. Bien entendu, lorsqu'on a dégagé cette sorte de nécessité métaphorique, il faut ensuite essayer de la retrouver dans la nécessité métonymique de l'œuvre. Par exemple, si je constate de façon métaphorique chez Mallarmé le rapport du coup de dé à l'étoile, il m'est précieux de constater ensuite, métonymiquement, dans un texte, que le coup de dé est invoqué après l'étoile ou même que, dans la métonymie spatiale du paysage, il arrive de jeter un coup de dé vers une étoile. Ces types de convergence et de vérifications structurales sont absolument essentiels. Ce qui nous sépare au fond, c'est votre idée que le sens est dans les détails. Or, il ne peut pas y avoir de sens dans un fait, un fait n'a pas de sens. Ce qui a un sens, c'est le rapport qui réunit un fait à un autre et, s'il se peut, à plusieurs autres faits. Si bien que pour finir je reprendrai cette citation que j'aime bien, mais qui me paraît tout à fait fautive : vous dites : « Le bon Dieu est dans les détails... » Je ne crois pas que cela soit vrai. Je crois que « le bon Dieu est entre les détails ». S'il était dans les détails, je crois qu'il n'aurait jamais créé le monde²⁶.

Je ne sais plus trop quel interprète, ou compositeur, avait coutume de dire, évidemment en toute justesse : « La musique n'est pas dans les notes, mais *entre* les notes. » Cette attention à l'intervalle, c'est-à-dire bien sûr aux relations, définit comme on le sait la méthode structurale, et c'est sur ce point que la thématique, prenant conscience de l'originalité de sa méthode, plutôt que de son objet, rejoint le structuralisme : le thème est un réseau de relations, et donc une structure.

*

Mais on ne peut établir de telles relations virtuelles, à quelque distance qu'elles s'exercent, sans établir dans l'œuvre une circulation, disons, pour broder sur un adjectif déjà noté chez Richard, une *transitivité*, qui ne peut s'astreindre à respecter les relations effectives que présente cette œuvre : la critique thématique (encore une fois, qu'elle s'attache à des formes ou à des contenus) doit constamment en appeler de la « nécessité métonymique » (les relations de contiguïté syntagmatique) à la « nécessité métaphorique » (les relations d'analogie, de différence, de contraste paradigmatique), et réciproquement sans cesse. Ce mouvement de navette, même lorsqu'il travaille dans une « immanence » (et, quelle qu'en soit l'amplitude, on travaille toujours dans une immanence), y établit ce que j'appellerais volontiers une transcendance interne, puisqu'il transgresse (je rappelle que

c'est le sens premier du verbe *transcender*) les données réelles au profit des données virtuelles qu'il y découvre, ou que parfois il y invente. Cette liberté, ou cette désinvolture à l'égard du cheminement mot à mot d'un texte, est ce qui distingue le plus clairement la critique thématique de l'« explication de texte » traditionnelle – c'est-à-dire, si je ne m'abuse, d'institution lansonienne²⁷. La méthode prescrite à celle-ci était à peu près le mot d'ordre de l'escargot chez Francis Ponge : « *Go on*, ils avancent collés à [la terre] de tout leur corps » ; un de mes bons maîtres nous disait toujours : « Il faut ramper sur le texte » ; *go on*, et surtout, pas de sauts de chèvre, pas de « rapprochements » – toujours hasardeux. Lanson, ce totem impérissable de l'Université « moderne » (mais non « contemporaine »), n'est certes pas, comme Proust, le « fondateur de la critique thématique », mais il fut, par cette méthode et dans les limites de cet exercice, le plus sévère gardien d'une critique presque vraiment *immanente*.

*

J'exagère un peu, bien sûr, et je vais maintenant exagérer dans l'autre sens, mais à peine, en disant qu'aucune critique, et sans doute aucune lecture, sinon peut-être muette, et en tout cas aucune explication de texte – qui ne gagnerait rien au mutisme, sinon un zéro pointé –, ne peut être vraiment immanente. La raison en est simple et radicale. Je vais, pour la dégager (mais elle n'est pas enfouie très profondément), revenir à un mot de Barthes que je n'ai pas relevé tout à l'heure. « Certes, disait-il en 1963, cette critique reconnaît à l'œuvre un signifié implicite, qui est, en gros, le projet existentiel de l'auteur [...], mais, d'une part, *ce signifié n'est pas nommé*, le critique le laisse étendu aux formes qu'il analyse ; il ne surgit que du découpage de ces formes, il n'est pas extérieur à l'œuvre, et cette critique reste immanente à l'œuvre... » La proposition que je souligne maintenant peut sembler étrange, ou du moins le serait-elle si elle ne portait sur le signifié profond, global ou ultime (l'*etymon* de Spitzer), que Barthes appelle sartrienement le « projet existentiel de l'auteur », et que Sartre – qui, je crois, ne se piquait pas d'immanence – ne s'est jamais privé de « nommer » à propos d'un Baudelaire, d'un Genet ou, plus tard, d'un Flaubert, nomination dont Proust, à propos de Ruskin, et Barthes, bien sûr, à propos de Michelet, s'abstenaient comme on l'a vu. En revanche, il suffit de relire n'importe quelle étude critique de Richard, ou le propre *Michelet* de Barthes, pour y voir au contraire fleurir et proliférer les termes chargés de qualifier les objets thématiques de détail et de surface rencontrés, identifiés et organisés par la lecture qui se veut « immanente » – et qui ne l'est, du coup, pas autant qu'elle le veut ou qu'elle le croit. L'index des thèmes du *Michelet*, la liste des titres, soit du texte de Barthes, soit des extraits de Michelet (titrés par Barthes, bien sûr), illustrent à merveille cette rage (ce plaisir) de nommer. Voici par exemple la liste des titres du chapitre « Fleur de sang » : « Eau laiteuse, eau sableuse ; Le sang-cadavre ; La pléthore sanguine ; Sang d'azur ; Sang blanc ; Sangs fous et

sangs clos ; Anti-sangs ; Le sang conjugal ; Créatures sirénéennes ; Fleur de sang » ; et ses titres d'extraits : « Avant le sang il y a l'eau ; La Curée ; La pléthore sanguine : Marie Alacoque ; La pléthore sanguine : "sensibilité" de Marat ; Sang d'acier : la vierge Saint-Just ; Le sang noir : Louis XIV ; Tombeaux violets : le sang clos ; L'anti-sang : la pierre ; L'anti-sang : les nerfs ; L'âcre et le sopitif ; L'océan empourpré ; Animal de sang rouge et de lait ; Fleur de sang. » Certains de ces titres sont empruntés au texte de Michelet, mais non tous, et l'emprunt ne change rien à l'acte de nomination, par choix ou par invention, qui se veut toujours indigène (d'origine immanente), mais qui n'en revient pas moins à *thématiser*, au sens fort, c'est-à-dire à la fois expliciter en les nommant et rapporter à leur thème commun les variations qui font le tissu vivant du texte. Même effet dans *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, et constamment chez Richard, dont témoigne par exemple le sommaire final de son *Flaubert*²⁸ : « Appétit ; Verve ; Boulimie ; Assimilation ; Indigestion ; Mollesse ; Fusion ; Dispersion ; La matière ; Désir ; Empâtement ; Chair anonyme ; Particularité ; Eaux ; Bains ; Poissons et serpents ; Moiteurs ; Goutte ; Noyades ; Vertiges »...

J'exagère donc, à coup sûr, en exploitant ici, pour faire plus vite, un appareil titulaire qui accentue avant moi les effets de substantivation dont se balise le discours – le parcours – du thématicien ; il y a d'ailleurs beaucoup plus de parcours chez Richard²⁹, qui ne cesse de glisser d'un objet thématique (thématisé) à un autre par une série de transitions (« le thème, élément transitif... ») savamment ménagées, là où Barthes accentuait les discontinuités sans ménagements d'aucune sorte, et même avec un goût marqué pour la rupture et la fragmentation. Mais ce paratexte ne fait que pointer, le plus souvent fidèlement, même si parfois avec une certaine complaisance, les articulations d'un texte critique qui progresse constamment, en sautant ou en glissant, d'un prédicat thématique à un autre.

*

Cette expression, « prédicats thématiques », peut sembler étrange, sinon contradictoire, étant donné l'opposition traditionnellement établie, en logique, entre le thème (ce dont on parle) et le prédicat (ce qu'on en dit). Mais, précisément, le thème de la critique thématique, et plus généralement l'objet de toute critique, est toujours dans la dépendance du prédicat qui le nomme et qui, le nommant, lui confère l'existence : il n'est de thème que prédiqué. Sainte-Beuve disait : « J'aime que la critique soit une *émanation* des livres³⁰ », mais cette émanation (*émanence* ?) a pour lieu et pour instrument le discours critique lui-même, qui ne cesse d'expliciter l'implicite, de le thématiser par voie de prédicats descriptifs, interprétatifs et synthétisants. Or, prédiquer (nommer) un objet, c'est toujours l'assigner à une classe, celle évidemment des objets qui relèvent du même prédicat – du même concept : *individuum est ineffabile*, la relation au singulier *comme tel* est toujours indicible, elle ne se dit qu'en se généralisant. Dire : « Cette sonate est en si

bémol mineur », ou : « Ce tableau est mélancolique », c'est assigner cette sonate ou ce tableau à la classe, ou au concept, des œuvres en si bémol mineur ou des œuvres mélancoliques. Prédiquer, thématiser, c'est classer, et classer, c'est toujours inévitablement généraliser : les listes de thèmes micheletiens ou flaubertiens évoqués à l'instant sont autant de listes de concepts critiques, même ou surtout quand ces concepts passent par des adjectifs substantivés, comme le *sec*, l'*humide*, le *lisse* ou le *vaporeux*. Cette ultime référence aux allures spécifiques de la critique française dite thématique – à laquelle je viens de m'attacher plus particulièrement en tant qu'elle passe, à plus ou moins juste titre, pour le type par excellence de critique immanente –, cette référence, donc, ne doit pas dissimuler que toute critique, littéraire ou artistique, et plus généralement encore toute relation esthétique, en tant qu'elle *identifie* ses objets, c'est-à-dire qu'elle les perçoit, les distingue, les nomme et les définit comme tels, inévitablement les conceptualise et par là même les transcende au profit de catégories plus générales – je dirais volontiers plus *génériques* : « Les mots, disait lapidairement Bergson, désignent des genres³¹. » Chaque texte, chaque œuvre, chaque objet du monde possède son immanence, mais toute relation consciente, et donc plus ou moins verbalisée, à cet objet transcende cette immanence. « On travaille toujours dans une immanence », disais-je tout à l'heure ; mais il faut ajouter maintenant que ce travail opère toujours une transcendance. En ce sens, les expressions « critique immanente », « lecture immanente », « analyse immanente », dont j'ai dit qu'elles étaient devenues comme autant d'apparents pléonasmes, présentent en même temps une véritable contradiction dans les termes. Par définition, toute relation, fût-ce la plus contemplative, est un fait de transcendance, y compris cette relation illusoirement non interventionniste que Sainte-Beuve, on l'a vu, qualifiait d'*émanation* : émaner, c'est transcender, et ce qui « émane » de l'immanence est une transcendance. Celle de la critique historique (explicative et causaliste) est manifeste et déclarée ; celle de la poétique, quoique d'un autre ordre, est tout aussi manifeste et tout aussi déclarée, voire hautement revendiquée, lorsqu'elle vise à travers les œuvres singulières des « essences » génériques délibérément trans-opérales ; celle de la critique dite « immanente » l'est à sa manière, certes moins proclamée, mais tout aussi active. Chaque méthode a son mode de conceptualisation, et donc de transcendance générique, et le plus – et le moins – qu'on puisse en attendre est qu'elle s'en explique. Il n'y a plus là motif à bien vives querelles : la guerre est finie, peut-être.

1.

Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* [1930], Nizet, 1962, p. 21-35. (Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.)

2.

Éd. du Seuil, 1962.

3.

« Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France », *Filología moderna*, Madrid, avril

4. « Les études de style et les différents pays », in Stephen Ullman (éd.), *Langue et littérature*, Les Belles Lettres, 1961.
5. Il n'est pas facile, et sans doute pas très utile, de dater l'apparition – sans doute plutôt journalistique – de cette expression, à laquelle le pamphlet de Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Pauvert, 1965, donnera tout son éclat polémique, sans compter l'effet de parallélisme avec le non moins *notorious* « nouveau roman », Barthes étant également impliqué dans les deux mouvements. Mais je note qu'elle figurait déjà, en position très stratégique, dans la Préface de Georges Poulet au *Littérature et sensation* de Jean-Pierre Richard – paru au Seuil en octobre 1954, soit quelques mois après le *Michélet* de Barthes –, spécifiquement appliquée au travail de Richard : « Une nouvelle critique naît, plus proche à la fois des sources génétiques et des réalités sensibles. Nouvelle critique, d'ailleurs, longuement préparée par l'effort critique des derniers vingt ans. » Les « sources génétiques » dont il s'agit ici n'ont évidemment rien à voir avec ce qui fait aujourd'hui l'objet de la « critique génétique » : il s'agit, je suppose, et sans grand souci d'« immanence », des données propres au vécu de l'auteur. Quant à l'« effort critique des derniers vingt ans », il est aussitôt illustré par les noms de Marcel Raymond et d'Albert Béguin. Poulet était sans doute, dans toute cette génération (dont il était d'ailleurs l'aîné), le plus consciemment fidèle à cette tradition critique de l'entre-deux-guerres (Rivière, Du Bos, Fernandez...) qu'il célébrera plus tard à maintes reprises.
6. L'ouvrage se clôt sur un « rappel des principaux thèmes cités », qui les répartit fermement en maléfiques (les thèmes « du Sec, du Vide et de l'Enflure, de l'Indécis ») et bénéfiques (« du Fécond et du Chaud »).
7. Il s'agit de l'ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Corti, 1963.
8. Cet article, paru en 1963 dans *Modern Languages Notes*, repris en 1964 dans les *Essais critiques*, Éd. du Seuil, figure aujourd'hui dans les *Œuvres complètes*, Éd. du Seuil, t. I, 1993, p. 1552-1556. Les deux derniers mots sont en italiques dans le texte de Barthes.
9. « Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France », art. cité, p. 2 ; « remonter » est un peu fourvoyant : de la cause à l'effet, on dirait peut-être plus clairement « descendre ».
10. « La méthode critique de Charles Du Bos », *The Modern Language Review*, juillet 1967.
11. « La relation critique » [1967], in *La Relation critique*, Gallimard, 1970, p. 17-21.
12. *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1552.
13. Gallimard, 1955.
14. « Qu'est-ce que la critique ? », *Times Literary Supplement*, 1963, repris in *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1557-1561.
15. Où l'on voit que l'idéologie peut être, comme la langue d'Ésope, la meilleure et la pire des choses ; il serait un peu injuste de traduire cette ambivalence par : « la mienne est bonne, la tienne mauvaise » ; c'est plutôt : « l'idéologie consciente est bonne, l'inconsciente, et *a fortiori* la dissimulée, sont mauvaises », ce que contesterait d'ailleurs Marx, pour qui *toute* idéologie ignore ce qu'elle travestit.
16. *Op. cit.*, p. 24.
17. « Une critique d'identification », in *Les Chemins actuels de la critique*, Plon, 1967, p. 24. J'ignore quelle relation précise Poulet établissait entre les deux notions, dont la première s'appliquait évidemment à lui-même ; il me semble qu'elle ne peut être d'opposition, mais plutôt d'inclusion : une critique thématique ne suppose pas nécessairement une empathie du critique à l'auteur, mais une critique « identificatrice » ne peut guère manquer de porter sur le terrain thématique. Le thématique engloberait donc l'identificateur. Le « plus encore » dont Proust se voit ici gratifié veut-il rendre justice à cette plus grande amplitude ?
18. *La Conscience critique*, Corti, 1971, p. 55.
19. *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1369-1370.
20. Je n'insiste pas sur la parenté, parfois criante, quoique toujours déniée, entre ces recherches et ce que Barthes, en 1963, raillait, sous le nom de « critique des sources », comme recours typiquement

universitaire à une « autre œuvre antécédente ».

21. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1988, p. 666 et 877-879.
22. On retrouvera cette exigence de totalité sous la plume de Charles Du Bos, cité et approuvé par Jean-Pierre Richard : « "Le grand critique", dit Du Bos, est celui "qui garde toujours présent à la conscience l'ensemble de l'œuvre qu'il examine." Affirmation précieuse pour qui se souvient de la place que l'idée de totalité occupe aujourd'hui dans les opérations de la critique » (« La méthode critique de Charles Du Bos », art. cité, p. 421).
23. « Journées de pèlerinage » [1900], *Pastiches et mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 75-76.
24. *Littérature et sensation*, Éd. du Seuil, 1954, p. 14.
25. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 26.
26. *Les Chemins actuels de la critique*, *op. cit.*, p. 309-310. Ce souci de dépasser le détail s'exprimait déjà en 1961 en ces autres termes : « La critique moderne mérite [...] le titre de *totalitaire*. Entendons qu'elle vise à ressaisir l'œuvre, ou tel niveau de l'œuvre qu'elle propose à son attention, dans sa totalité, c'est-à-dire à la fois dans son unité et dans sa cohérence. C'est une critique des ensembles, non des détails » (« Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France », art. cité, p. 7). Il y a là, bien sûr, une généralisation du principe spécifique exposé par Barthes en 1954 : « Aucune lecture de Michelet n'est possible, si elle n'est totale. »
27. Ou, plus exactement, instituée en 1880 par Eugène Manuel et portée aux nues à partir de 1892 par Lanson et les siens.
28. « La création de la forme chez Flaubert », in *Littérature et sensation*, *op. cit.*
29. « La critique nous a paru de l'ordre du parcours, non d'un regard ou d'une station » (*L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 35).
30. Cité par J.-P. Richard, « Sainte-Beuve et l'expérience critique », in *Les Chemins actuels de la critique*, *op. cit.*, p. 218.
31. Bergson, *Le Rire* [1900], PUF, 1956, p. 117.

Des genres et des œuvres

Un sultan naguère fort actif auprès de ses cinquante femmes donne depuis quelque temps des signes de moindre empressement, voire d'absentéisme chronique. Consternation chez les concubines délaissées. L'une d'elles, plus hardie, ose enfin demander au maître les motifs de cette froideur. Embarrassé, celui-ci commence par nier le fait, puis invoque des soucis d'État, puis des raisons de santé. La vérité, comme souvent, finit par se faire jour : « Hélas, avoue le sultan assez penaud, j'aime un autre harem. »

Cette très vieille « histoire drôle » pourrait (je n'en suis pas sûr) nous aider, sinon à trancher, au moins à clarifier un peu cette non moins vieille question : *peut-on aimer un genre ?* Je réserve pour plus tard cette aide éventuelle, mais il doit déjà sauter aux yeux que les deux cas ne sont pas nécessairement identiques – un harem n'est pas une classe logique, mais une collection empirique d'individus singuliers, et cette différence devrait nous importer à un point ou un autre, et donc cette autre question : un genre est-il une classe ou un groupe ?

*

L'appréciation esthétique est en principe toujours appréciation subjective d'un objet singulier. La relation à *plusieurs* objets singuliers considérés néanmoins comme formant *un* objet esthétique suppose :

– Ou bien qu'on les envisage ensemble comme un objet plus vaste, mais encore singulier, lorsqu'une œuvre comme *Les Souffrances de l'inventeur* se fonde à mes yeux dans une œuvre plus vaste, *Illusions perdues*, qui se fonde elle-même dans une œuvre encore plus vaste, *La Comédie humaine*, dont elle ne constitue plus qu'une partie, comme *La Walkyrie* se fonde dans la Tétralogie de *L'Anneau du Nibelung*, ou *Danseuses de Delphes* dans la série des *Préludes* de Debussy, et, si l'on veut aussi (mais il me semble qu'on doit), *Le Paiement du tribut* de Masaccio dans l'ensemble des *Scènes de la vie de saint Pierre* à la chapelle Brancacci du Carmine de Florence. L'initiative légitime de ces faits d'emboîtement par composition revient en principe, mais non sans exceptions, à l'auteur – ce qui rend un peu plus difficile de les

étendre à des ensembles plus vastes que l'œuvre (au masculin) *complet* dudit auteur –, mais ils ne sont nullement propres aux œuvres d'art : cette fleur peut constituer un objet esthétique naturel, ou une partie de cet autre objet singulier – naturel lui aussi – qu'est ce buisson, ou de cet autre encore, artificiellement composé (nous sommes là au bord de l'œuvre comme artefact) : ce bouquet. Et il va de soi qu'un « paysage » est toujours un fragment de paysage.

– Ou bien qu'on les rassemble sous un concept commun, qui est nécessairement d'ordre générique – qu'il s'agisse d'un genre empirique attesté par une tradition historique et plus ou moins consciente d'elle-même (par exemple la tragédie grecque, l'élégie romaine, la chanson de geste, la lyrique occitane, le roman arthurien, le roman picaresque, la sonate classique, la nature morte cubiste, le western, la « comédie américaine »), ou d'un genre analogique construit par voie théorique, lorsque nous définissons de manière cavalière et intemporelle une entité thématique comme l'épopée-en-général (englobant à la fois l'*Illiade*, *Gilgamesh*, la *Chanson de Roland*, voire, pour moi, *L'Espoir* de Malraux ou l'*Alamo* de John Wayne), ou formelle, comme le « poème lyrique », ou thématico-formelle, tel « le roman » défini par Fielding comme « épopée comique en prose ». Je ne pense pas, d'ailleurs, qu'aucun genre puisse être déterminé de manière purement empirique : le roman picaresque espagnol du XVI^e-XVII^e siècle constitue bien une tradition historiquement et géographiquement délimitée, mais les termes *roman* et *picaresque* relèvent à coup sûr de définitions théoriques, et les spécimens du genre sont chronologiquement plus distants les uns des autres qu'on ne le suppose généralement sous l'effet d'une illusion rétrospective. Pour rester dans l'empirique pur (aussi pur que possible), il faudrait plutôt considérer une catégorie bien plus vaste et seulement historique telle que *production littéraire espagnole du XVI^e-XVII^e siècle*, mais il me semble que, dans cet énoncé, l'adjectif *littéraire* fait encore, ou déjà, appel à un concept hautement théorique. Ces rassemblements génériques sont à peu près sans limites, puisque tout concept peut toujours être englobé sous le concept plus extensif d'une classe plus large ; *classe* serait d'ailleurs un terme plus congruent que *genre* pour les désigner, comme plus neutre et moins marqué par les errements séculaires de la poétique, mais il lui manque, on sait, la faculté de former un adjectif par dérivation. Qu'on prenne donc *genre*, et son adjectif *générique*, si possible, dans ce sens neutre (celui des classifications naturalistes) et à l'écart de ses connotations proprement littéraires.

*

Peut-on, derechef, aimer un genre ? Laissons hors de cause le cas des œuvres composées du type *Comédie humaine* ou *Tétralogie*, dont le caractère de singularité opérable n'est guère en doute, ni évidemment leur capacité à se prêter à une relation esthétique. La question reste donc : peut-on entretenir une telle relation avec un genre, par définition pluriel, de quelque extension et de quelque compréhension soit-il (par exemple : « la tragédie classique », « le

quatuor à cordes » ou « la peinture cubiste »), aussi bien qu'à une œuvre singulière ? Notons au passage que la même question se pose, de nouveau, à propos des objets naturels : peut-on avoir une relation esthétique à une classe telle que « les roses », « les montagnes » ou « les chats burmese » ?

La réponse peut sembler évidente, ou plutôt elle me semble telle, attestée qu'elle est par l'opinion commune : nul n'hésite à dire qu'il aime (ou déteste) – esthétiquement, s'entend – les roses ou la peinture cubiste. Mais cette évidence immédiate pourrait dissimuler une ou plusieurs difficultés, ou pour le moins quelques obscurités, qu'il faudrait de nouveau tenter de résoudre, ou pour le moins d'élucider.

*

La première a peut-être quelque apparence de question de cours scolastique : si l'on accepte la définition kantienne de l'appréciation esthétique, qui la stipule « sans concept », on voit mal comment une telle appréciation pourrait porter sur un objet pluriel toujours nécessairement constitué comme une classe – historique ou analogique dans sa constitution –, et donc défini par le concept de cette classe. En fait, la réserve kantienne ne porte pas sur la constitution de l'objet, mais sur la nature du jugement d'appréciation qu'on lui applique : le « jugement de goût » kantien – qui est notre appréciation esthétique – n'est pas un « jugement logique constituant une connaissance grâce à des concepts de l'objet », mais l'expression d'un sentiment de plaisir ou de déplaisir, qu'aucune « transition » ne peut relier à « des concepts », même si le sujet esthétique croit, à tort, pouvoir « parler du beau comme si la beauté était une propriété de l'objet et comme si le jugement [de goût] était un jugement logique » ; autrement dit, le « sans concept » ne caractérise pas l'objet, mais bien l'appréciation elle-même, fondamentalement subjective et que rien ne prescrit logiquement dans les « propriétés » de cet objet. Cette absence de relation logique entre les propriétés de l'objet et son appréciation esthétique (on n'en dirait certes pas autant à propos d'autres sortes d'appréciation – par exemple : pratique, ou morale) s'appelle aussi « impossibilité d'un principe objectif du goût » ; c'est le titre du § 34 de la *Critique de la faculté de juger*, qui commence ainsi : « Par principe du goût, on entendrait un principe tel qu'ayant satisfait à la condition qu'il impose on serait en mesure de subsumer le concept d'un objet pour en conclure ensuite qu'il est beau. Mais c'est absolument impossible. En effet, je dois pouvoir éprouver immédiatement du plaisir à la représentation de l'objet, et aucune ratiocination usant d'arguments probants ne me procurera ce plaisir. » Bref, on ne peut « conclure » du concept d'un objet le plaisir ou le déplaisir esthétique que procure cet objet. En revanche, la *connaissance* de cet objet passe bien par « des concepts » – même, je suppose, s'il s'agit d'un objet singulier, dont l'identification, pour le moins, doit recourir à des concepts de genre proche et de différence spécifique ; en ce sens, même l'objet le plus irréductiblement singulier aurait « son » concept, ou « son » réseau de concepts – à moins peut-

être de se trouver, fût-ce provisoirement, parfaitement « non identifié » et donc pur événement sensible. Mais laissons ce cas, puisque notre question porte sur des objets « génériques » (au sens susdit), nécessairement identifiés par voie de concepts, si approximatifs, voire confus ou erronés soient-ils. En somme, tout objet est *connu* par concepts, *a fortiori* si l'on veut l'objet générique, mais le concept de cette connaissance ne peut entraîner, ni donc justifier, aucune appréciation de type esthétique, qui ne peut procéder que du plaisir « immédiatement éprouvé à la représentation » de cet objet. Je puis définir (plus ou moins bien) ce que j'entends par *épopée* ; je *dois* même le faire – évidemment par une démarche conceptuelle – pour constituer cet objet, et donc aussi pour le constituer en objet de relation esthétique (« Aimez-vous l'épopée ? ») ; mais cette définition conceptuelle est sans rapport avec le plaisir que j'y prends, et *a fortiori* de nouveau avec le plaisir que je prends à *telle ou telle* épopée singulière. En revanche – ou plutôt, pour cette raison même –, le fait que cet objet soit constitué par voie de concepts ne fait pas plus *obstacle* à cette appréciation esthétique que cette constitution ne peut *commander* cette appréciation : cela est « impossible », dit Kant, « et d'un autre ordre », disait déjà Pascal à propos d'autre chose.

*

La deuxième difficulté tient sans doute à la définition, ou plus simplement à l'identification, de l'appréciation esthétique elle-même, et peut-être de toute sorte d'appréciation subjective – comprenant, en termes kantien, aussi bien les « jugements d'agrément » (physique : « J'aime cette poire ») que les « jugements de goût » (esthétiques au sens moderne : « J'aime cette symphonie »). Il sera peut-être utile de considérer un instant le cas des premiers, de condition apparemment plus simple.

Si je dis (fût-ce tacitement) : « Cette poire est bonne », ce jugement d'agrément témoigne à coup sûr du plaisir, ou (c'est ici la même chose) de la satisfaction physique – gustative, en l'occurrence ; je vous laisse le soin des transpositions ou extrapolations nécessaires –, que j'éprouve, ou que je viens d'éprouver à sa dégustation. Je puis sans doute exprimer la même satisfaction en disant, ou en pensant : « J'aime cette poire », ou mieux : « J'ai aimé cette poire » – il vaut généralement mieux attendre la fin d'une action ou d'un événement pour en juger en toute certitude : le ver peut être dans la dernière bouchée. Cette formulation est même plus conforme à la vérité, c'est-à-dire, une fois de plus, au caractère subjectif de l'appréciation : « Cette poire est bonne » n'exprimerait peut-être pas le sentiment de la personne avec qui j'aurais partagé cette poire, et qui ne partagerait pas mon goût pour elle (je veux dire pour la poire). Donc, « J'ai aimé cette poire » (ou : « Cette poire m'a plu ») traduit à peu près fidèlement, quoique sommairement, faute d'analyse plus poussée, une satisfaction gustative singulière, et située dans le temps – en l'occurrence, dans un passé malheureusement révolu. Mais admettons, pour les besoins du parallèle, que je sois en cours de dégustation,

et que je (me) déclare, au présent, la bouche pleine et avec un degré de confiance en la suite raisonnable et ultérieurement justifié : « J'aime cette poire. » Encore une fois, « Cette poire est bonne » n'ajouterait à ce constat de plaisir qu'une dose largement illusoire de « prétention à l'universalité », prétention dont la discussion, je crois, ne nous importe pas ici. *Exit* donc, provisoirement peut-être, l'appréciation objectivée et qui se croit universelle.

*

Donc, « J'aime cette poire ». Ce qui m'importe maintenant, c'est de confronter un jugement de ce type – vous pouvez à votre gré, je le rappelle, changer de fruit, ou de sorte d'agrément physique – avec cet autre jugement : « J'aime les poires. » (Je simplifie outrageusement la situation, car personne, sans doute, n'aime également toutes les variétés de poires, mais je ne veux pas entrer dans des embarras botaniques qu'on pourrait bien retrouver au niveau de chaque variété ; je vais même simplifier jusqu'à supposer cette espèce gustativement assez homogène pour justifier cette appréciation générique : chacun sait pourtant qu'on ne mange jamais deux fois la même poire, fût-ce de la même variété ; admettons au moins que le jugement fait abstraction des vertes, des blettes et des tapées.) La différence de sens, me semble-t-il, doit sauter aux yeux : « J'aime cette poire » exprime un plaisir singulier, « J'aime les poires » ne traduit pas un *plaisir* générique – notion, je crois, fantomatique –, mais seulement (ou plus largement) un *goût* générique. Autrement dit, le verbe *aimer* ne porte pas exactement le même sens dans ces deux (sortes d')énoncés : dans le premier, il désigne un plaisir réel éprouvé au contact d'un objet effectif, dans le second, le plaisir *potentiel* envisagé à l'idée d'une classe d'objets qui ne peut en aucun cas se trouver entièrement présente à moi lorsque je la considère en esprit. Ce ne serait pas forcer beaucoup les choses que de dire, en termes plus courants, que dans le premier il exprime un plaisir, et dans le second davantage un *désir* : « aimer cette poire » suppose que je la déguste, ou vienne de la déguster, « aimer les poires » suppose à coup sûr que j'en aie déjà dégusté quelques-unes, et gardé un bon souvenir, mais ne me met aucunement en position de « les » déguster toutes ; tout au plus, de le souhaiter. Pour le dire encore autrement, « J'aime cette poire » exprime *in praesentia* (ce que requiert l'emploi du démonstratif *cette*) un plaisir sensible et immédiat, « J'aime les poires » exprime *in absentia* le constat d'une série de plaisirs passés et plus ou moins récurrents, et l'extrapolation de ce constat empirique de fait à une catégorie de droit générale, et forcément abstraite. Or ce second mouvement, de généralisation, pourrait fort bien ne pas se produire, laissant au constat son allure purement factuelle : dans le meilleur des cas (et en supposant, pour simplifier encore, une stabilité du goût sur toute une vie qui n'offre guère d'exemple, ni dans ce domaine ni dans aucun autre), « J'ai aimé toutes les poires que j'ai goûtées », ce qui, faute de généralisation gustative, éluderait toute espèce de projection dans le futur. La différence est grande, de nouveau, entre ces deux énoncés

(« J'ai aimé toutes les poires que j'ai dégustées » / « J'aime les poires ») : différence, non seulement du simple constat à une projection inductive peut-être inconsidérée (l'espèce pourrait après tout se détériorer en bloc, comme il arrive tous les jours à bien d'autres), mais encore – à moins que ce ne soit la même différence – de l'application d'une appréciation gustative d'un ensemble empirique (quelques poires, dont j'ai gardé souvenir) à cet ensemble théorique qu'est l'espèce des poires en général, passées, présentes et à venir. Le premier, comme notre emblématique harem – que je n'oublie pas –, est une collection d'individus, le second est une classe. Or, si « aimer » une collection d'individus (un groupe) n'est peut-être pas tout à fait la même chose qu'« aimer » un individu, ce n'est à coup sûr pas du tout la même chose qu'aimer une classe. Mais il se trouve que cet énoncé collectif factuel, « J'ai aimé toutes les poires... », ne se présente guère, nous laissant partagés entre le constat de plaisir singulier « J'aime cette poire » et la projection « J'aime les poires », qui n'est pas le constat d'un plaisir, mais celui d'un goût générique, au fond abstrait, comme dépourvu d'*objet*.

*

Le comique – puisque comique il y a – de l'histoire du sultan ne tient qu'à l'incongruité supposée de l'application du verbe « aimer » à cette collectivité, si chaleureuse qu'on puisse la fantasmer, qu'est un harem : si « aimer » veut dire... ce que ce verbe veut dire dans notre culture, il ne peut dans ce sens s'appliquer qu'au sentiment exclusif et passionné qu'une personne singulière porte à une autre personne singulière ; en ce sens, donc, on ne peut « aimer » un harem, ni bien sûr un « autre harem » ; on (je veux dire : un sultan) peut très bien apprécier à la fois un harem et un autre harem, voire préférer l'un à l'autre, sans que cette préférence éventuelle doive entraîner le choix douloureux de notre sultan, qui avoue piteusement sa préférence comme un mari coupable avoue à sa femme qu'il en aime (exclusivement) une autre. Mais dans le sens, moins passionnel, qui fonde, je l'ai supposé, l'énoncé : « J'aime les poires », et donc des énoncés tels que : « J'aime encore mieux les oranges que les poires », l'application de ce verbe à une collection empirique d'individus n'a plus rien d'étrange, et un amateur de fruits peut dire sans incongruité que les trois oranges qu'il a mangées hier lui ont plu davantage que les trois poires d'avant-hier. On sait que, dans la comédie de Carlo Gozzi, le héros, justement, tombe amoureux de trois oranges avant de savoir qu'elles recèlent trois ravissantes princesses, dont il finira par épouser, hélas ou non, une seule, les deux autres étant mortes entre-temps. Le folklore sous-jacent n'ignore donc apparemment pas ce que l'amour pluriel des fruits peut révéler de l'amour des femmes, voire d'une femme.

*

Un harem, comme je crois le comprendre, n'est donc pas une classe : c'est typiquement un *groupe* d'individus, aussi concret que chacun(e) des individus qu'il comporte, et la relation à ce groupe est en fait aussi concrète que la relation à chacun(e) de ses individus constituant(e)s. S'il est difficile d'éprouver à l'égard d'un groupe le sentiment passionnément exclusif que désigne ordinairement le verbe « aimer » à propos de personnes humaines singulières (encore une fois, c'est seulement là que réside l'incongruité plaisante de la phrase du sultan), il ne l'est nullement d'évaluer le degré de plaisir que l'on éprouve à la fréquentation, voire à la simple contemplation, de ce groupe, et donc de mesurer relativement ce degré de plaisir à celui qu'on éprouve à la compagnie d'un autre groupe, comme on compare l'agrément d'un bouquet à celui d'un autre bouquet, sans se soucier de décomposer chacun d'eux en autant de fleurs singulières. Proust a bien décrit ce fait à propos de la « petite bande » des « jeunes filles en fleurs », justement, de Balbec. Il ne les compare pas à un bouquet, mais plus volontiers à un « madrépore », à un « polypier », parlant d'une « bande zoophytique » et d'une « nébuleuse indistincte » dont il subit le « charme collectif » bien avant d'y distinguer, d'une manière d'ailleurs longtemps encore hésitante et comme erratique, une Andrée, une Gisèle ou (finalement) une Albertine. Avant ce moment d'individuation, cristallisation passionnelle dont la cause est, chez Proust comme chez Stendhal, un moment de doute et/ou de frustration, on peut presque dire, à la cristallisation près, que Marcel est amoureux, collectivement et sans « faire le détail », de la petite bande tout entière : « je n'en aimais aucune les aimant toutes ».

Ce point, j'y insiste, ne vise à rien d'autre qu'à distinguer un peu plus fermement les deux sens du verbe « aimer », d'une part lorsqu'il s'applique à un objet individuel *ou éventuellement collectif*, et d'autre part lorsqu'il s'applique à un objet *générique* ; au risque de me répéter, le premier exprime une satisfaction effective, le second une disposition potentielle, c'est-à-dire un désir en attente d'objet réel et de satisfaction, qui pourrait dans l'avenir n'en obtenir aucune, et qui n'a nullement pour fonction d'en fournir une, mais tout au plus de susciter des conduites de recherche : si « j'aime les poires », je puis chercher à m'en procurer, et ainsi de suite *mutatis mutandis*. Même remarque, bien sûr, pour les verbes antonymiques tels que « détester » : détester un fruit (singulier) est une réaction de dégoût physique, détester les fruits en général est une disposition négative qui me détourne de toute recherche de ce type d'objets, et qui, si elle est authentique, m'expose à une réaction de dégoût en cas de rencontre imprévue. Resterait à rapprocher, peut-être, ce que l'on vient de séparer.

*

Mais il convient en même temps d'abandonner le terrain peut-être trop facile des jugements d'agrément physique, et d'en revenir à celui des appréciations proprement esthétiques. Le cas des objets esthétiques naturels

est souvent très proche de celui des objets physiquement agréables, qu'ils sont d'ailleurs bien souvent à quelque degré, mêlant au plaisir de la contemplation celui, éprouvé ou désiré, de la jouissance physique : difficile, on le sait, de séparer la beauté d'une rose de l'agrément de son parfum, la grandeur d'un paysage de montagne de la fraîcheur qu'il dégage, et bien sûr la grâce d'un corps féminin du désir qu'il inspire – c'est-à-dire du plaisir (du *bonheur*, disait Stendhal) qu'il semble promettre. Inutile donc de s'attarder sur un sujet qui ne déplace guère utilement la question : il va de soi que la distinction entre les appréciations physiques « aimer cette poire » et « aimer les poires » a son équivalent dans celle entre les appréciations esthétiques « aimer cette rose » (et « aimer ce bouquet » comme groupe empirique) et « aimer les roses » comme espèce botanique – et classe logique. Les œuvres d'art, comme nous l'avons déjà entrevu, posent des questions plus spécifiques.

*

Tout d'abord, la frontière entre groupe et classe est ici plus poreuse, du fait sans doute de facteurs génétiques qu'on ne rencontre pas aussi manifestement, bien qu'ils y existent aussi, dans les objets naturels : les « scènes » constitutives de *La Comédie humaine* appartiennent sans doute, plus ou moins, à une même classe (ana)logique, celle du genre littéraire « roman » (que Balzac évitait d'ailleurs d'assumer), parfois de la « nouvelle » – toujours en tout cas du « récit en prose » ; elles constituent d'autre part un groupe empirique, non seulement parce que Balzac les a groupées lui-même en un ensemble ordonné, mais aussi – et plus simplement – parce qu'elles sont toutes, pour nous, sorties, comme on dit, de la plume du même auteur (« pour nous », en ce sens que, et dans la mesure où, cette parenté génétique nous est connue, et nous importe) ; on peut en dire autant des parties du *Ring* wagnérien (à la fois individus du genre opéra et œuvres du même compositeur), ou des panneaux de la *Vie de saint Pierre* (individus du genre fresque et œuvres, plus ou moins, du même peintre). Mais composent aussi bien – et plus purement, puisque sans groupement auctorial délibéré – un groupe génétique les œuvres, génériquement fort diverses, d'un Stendhal (romans, essais, autobiographie, récits de voyages...), d'un Beethoven (opéra, sonates, quatuors, symphonies...) ou d'un Picasso (je renonce ici à tout inventaire générique, particulièrement difficile et oiseux dans ce dernier cas). On pourrait donc soutenir que l'identité génétique détermine une unité empirique de *groupe*, et que l'identité générique, au moins quand elle est elle-même clairement identifiable, détermine une unité théorique, ou conceptuelle, de *classe*. Mais il se trouve que l'identité génétique ne se réduit pas à l'identité auctoriale, parce que l'auteur, comme individu physique et moral, n'est pas la seule « source » empirique capable de déterminer l'unité d'un groupe d'œuvres. De même que l'œuvre d'un auteur est parfois (plus ou moins) susceptible d'une assignation générique dominante (Balzac romancier, malgré lui et malgré son théâtre ; Shakespeare dramaturge, malgré ses

Sonnets ; Verdi compositeur d'opéra, malgré son *Requiem* ; Vermeer peintre d'intérieurs, malgré *La Ruelle* et la *Vue de Delft*), de même et réciproquement un genre est plus ou moins susceptible d'une assignation génétique, par exemple de type historique et national : la tragédie est grecque du V^e siècle (la suite relève plus ou moins de la séquelle ou du *revival*), la chanson de geste, « française » du XI^e-XII^e siècle, le roman picaresque, espagnol du XVI^e-XVII^e siècle (même remarque). Ces « genres historiques » (parmi bien d'autres), comme on les appelle parfois, constituent donc à la fois des classes (ana)logiques par leurs similitudes thématiques et/ou formelles, et des groupes empiriques par leur relative unité de source. « Aimer (ou détester) un genre » ne consiste donc pas seulement – ce qui n'est pas rien, et j'y reviens à l'instant – à aimer (ou détester) les traits communs à diverses œuvres que ne réunit parfois rien d'autre que cette communauté thématique et/ou formelle – comme on peut aimer (ou détester) ce qu'il y a d'« épique » à la fois dans l'*Iliade*, dans *Gilgamesh* et dans la *Chanson de Roland*, ce qu'il y a de « nature morte » de Chardin à Braque, ou ce qu'il y a d'« opéra » de Monteverdi à Alban Berg, mis à part toute hypothétique (voire certainement exclue, comme d'Homère à « Turolde ») filiation génétique –, mais aussi parfois à s'attacher à un ensemble à la fois générique et génétique d'œuvres, entre lesquelles se tisse un réseau complexe de parentés effectives (par imitation ou continuation), de similitudes thématiques, de contrastes formels (ou l'inverse), bref, une circulation, une interaction trans-opérale qui peut faire une grande part du plaisir, ou déplaisir, quelque peu madréporien (pour réévoquer Proust), ou peut-être rhizomatique (comme disaient Deleuze et Guattari) qu'on y trouve, et qui n'est peut-être pas sans analogie, *mutatis mutandis*, avec le plaisir ou déplaisir que notre sultan trouve à (avec) tel ou tel autre de ses harems.

*

Comme toute relation esthétique, la relation à (ce qu'on perçoit comme) un genre est à la fois un fait d'attention cognitive et un fait d'appréciation affective, le second seulement sous-déterminé par le premier, qui en est donc la condition nécessaire mais non suffisante : il n'est pas d'appréciation esthétique sans attention, si superficielle soit-elle, mais l'attention esthétique peut n'entraîner aucun mouvement d'appréciation, soit parce qu'elle aboutit à une appréciation tellement neutre (« cet objet m'indiffère ») qu'elle peut à peine passer pour telle, soit parce que cette attention, de visée purement cognitive (point de vue de l'historien, ou de l'expert en attribution), ne s'accompagne d'aucun jugement, même tacite, soit enfin parce que l'objet de cette attention est trop général et abstrait pour constituer un objet esthétique – ce serait apparemment le cas des genres dits « théoriques », à constitution (et définition) analogique.

Je ne crois pourtant pas que cette considération négative suffise à congédier la possibilité d'une relation esthétique à un genre, si « conceptuel »

que soit le mode d'existence de cet objet. J'ai déjà dit pourquoi la clause kantienne du « sans concept » ne me semble pas porter sur ce point, et l'un des mérites de l'art dit « contemporain » est peut-être de nous avoir rendus conscients de ce qu'un « concept » peut fort bien faire l'objet d'une appréciation esthétique : l'œuvre conceptuelle « vaut », comme l'a dit un de ses défenseurs², ce que « vaut » son concept, ce qui signifie, en termes plus subjectivistes, que tel « concept » (et donc la classe qu'il définit au moins virtuellement) peut me plaire davantage que tel autre. Je n'ai garde d'assimiler absolument le statut conceptuel d'une entité générique à celui d'un ready-made de Duchamp ou d'un happening de Robert Barry, mais enfin l'appréciation qui consiste, comme nous le faisons maintenant tous les jours, à trouver esthétiquement « bonne » ou « mauvaise » une idée de ce genre, *in absentia* et d'une manière également applicable à toute éventuelle réalisation conforme ou analogue, n'est pas si éloignée de celle qui consiste à évaluer les mérites ou démérites respectifs d'un objet théorique tel que la tragédie ou l'épopée : « exposer un porte-bouteilles comme œuvre d'art » est bien en un sens un acte générique, puisque n'importe quel individu de la classe des porte-bouteilles se prête à l'illustrer. Et lorsque je tiens une telle opération pour « intéressante », ce qui est une appréciation esthétique comme une autre, il va de soi que mon intérêt porte sur le genre « porte-bouteilles », et non sur *ce* porte-bouteilles en particulier, que je n'ai d'ailleurs peut-être jamais vu. Ce ready-made est un genre, tout ready-made est peut-être un genre, et il va de soi qu'*a fortiori* le ready-made en général est un genre.

*

La *Poétique* d'Aristote et l'*Esthétique* de Hegel, entre autres, offrent quelques exemples d'appréciations génériques de cette sorte. Ainsi la *Poétique* s'achève-t-elle sur une comparaison esthétique et technique entre tragédie et épopée, toute à l'avantage de la première, et qui répond, point par point, à un parti contraire où l'on ne peut manquer de reconnaître, sous couvert d'anonymat, Platon lui-même – avatar plutôt virulent de l'opposition bien connue, et d'une amplitude générique plus vaste encore, entre le partisan de la *diègèsis*, ou récit pur de tout dialogue, et celui de la *mimèsis* dramatique en général. Cette page finale, moins sereine à vrai dire que celles qui précèdent, évoque de nouveau la situation, toujours emblématique, de notre sultan entre ses deux harems : « Hélas, dit à peu près Aristote, j'aime un autre genre ! » On peut trouver puérile une telle attitude : comme si un goût générique devait nécessairement exclure ou dévaluer tout autre goût générique, comme si l'on ne pouvait valoriser un objet (générique ou singulier) sans lui opposer en chien de faïence le repoussoir d'un autre objet présenté comme antithétique – comme si l'on ne pouvait être « pour » ceci sans être « contre » cela ! (Aristote répondrait sans doute, et non sans raison, que ce n'est pas lui qui a « commencé » cette stupide querelle.) Mais on doit bien reconnaître un peu plus que des restes de ce type de manichéisme à toute

époque, par exemple au XVIII^e siècle dans la querelle des Anciens et des Modernes (des Anciens-en-général et des Modernes-en-général), ou, aujourd'hui même, pour ou contre l'art « contemporain », ou chez ceux qui ne peuvent favoriser « la fiction » (ou « le roman ») sans condamner les genres non fictionnels comme l'autobiographie, l'histoire ou le *non-fiction novel* – et réciproquement bien sûr. Il ne serait d'ailleurs pas trop aventureux de trouver dans ce dernier cas une résurgence assez fidèle de la guerre, quelque peu picrocholine, entre *diègèsis* platonicienne et *mimèsis* aristotélicienne – à ceci près que, l'opposition entre pur récit et représentation dramatique s'étant, dans la conscience critique du moins, presque résorbée en faveur du seul récit, *diègèsis* et *mimèsis* s'y rapatrient comme en abyme en diction et fiction.

*

Sur ce terrain, l'attitude de Hegel est moins polémique, qui ne s'en prend à aucun adversaire, clandestin ou désigné. Mais le système de l'*Esthétique* tout entier, tant au niveau des différents arts qu'à celui des différents genres à l'intérieur de chaque art, fonctionne comme une vaste machine implicitement axiologique où chaque « moment » se trouve dialectiquement opposé au moment précédent, les deux termes antithétiques étant voués à une synthèse qui les dépasse. L'illustration la plus claire de ce mécanisme est, dans l'ordre de la poésie, la fameuse triade de l'objectivité épique, de la subjectivité lyrique et de la synthèse dramatique, mais on peut observer que les arts eux-mêmes doivent se plier à un schéma de cette sorte, à cette réserve près que la succession historique, déjà difficile à rabattre sur la tripartition théorique *épique-lyrique-dramatique* (l'antériorité de l'épopée sur la poésie lyrique n'étant guère plus qu'un postulat commode), se prête encore plus mal à ce nouvel exercice, puisque l'art (ou *les arts*) romantique (peinture, musique, poésie), moment par excellence de l'intériorité subjective, vient de toute évidence *après* le moment synthétique de l'art classique (la sculpture grecque), qui succède lui-même au moment objectif (comme « séparation entre le contenu spirituel et la réalisation sensible qu'il se donne³ ») de l'art symbolique par excellence qu'est l'architecture égyptienne. Le moment de l'équilibre classique, clairement valorisé, au moins sur le plan proprement esthétique (« L'art classique s'affirma ainsi comme la représentation la plus authentique de l'idéal, comme l'instauration du règne de la beauté. Rien ne peut être et ne sera jamais plus beau...⁴ »), se trouve donc en position historique médiane, ce qui oblige Hegel, contre sa préférence esthétique manifeste, à accorder au troisième terme, dépourvu du mérite de la « relève » synthétique, une autre supériorité, plus mystérieuse, et plus spirituelle qu'esthétique : « [...] Il existe cependant quelque chose de plus élevé que la belle représentation de l'esprit sous une forme sensible. [...] L'esprit, qui repose sur le principe de l'adéquation à lui-même, sur la fusion de son concept et de sa réalité, ne peut trouver une existence conforme à sa nature que dans son propre monde, dans le monde spirituel, dans sa propre âme, avec les

sentiments qu'elle abrite, bref dans son intériorité la plus intime et la plus profonde. » Par chance, les trois arts romantiques trouvent à satisfaire entre eux le propos hiérarchique en s'étagant de nouveau de la peinture (objective) à la musique (subjective) et de celle-ci à la poésie, nouvelle synthèse – non plus « médiane » comme celle de la sculpture classique, mais « *ultime*, réalisée par l'art le plus spirituel⁵ ». Encore faut-il, de nouveau, fermer les yeux sur le déroulement de l'Histoire réelle, puisque les trois grands « genres » constitutifs de cet art « romantique », et comme tel en principe d'inspiration chrétienne, se voient illustrés par les accomplissements épiques, lyriques et dramatiques... de la poésie grecque antique.

Cette impressionnante construction ne laisse donc pas, vue de près, de bringuebaler en grinçant aux rotules comme une machine de Tinguely. Les préférences esthétiques de Hegel, comme on le sait, s'investissent plus heureusement, et de manière plus convaincante, à l'écart du système, ou plus exactement dans certains de ses détails, en oubliant quelque peu les vastes et fragiles perspectives métagénériques. Mais ces « détails » restent bien, chacun sur son terrain propre, d'ordre générique : la sculpture grecque, par exemple, la tragédie attique, l'église gothique⁶, la peinture hollandaise (ou « flamande ») bien sûr, et celle-ci à plusieurs reprises⁷, comme si cet objet si visiblement privilégié réclamait d'être traité, avec l'éclat que l'on sait, à divers titres et sous divers angles – une pluralité d'abord qu'on retrouve encore à propos du roman « moderne »⁸, et qui contribue fort à dénoncer le caractère artificiel de la structure d'ensemble. Ces éblouissantes descriptions génériques, qui laissent souvent deviner sous l'évocation synthétique l'allusion plus ou moins voilée à telle ou telle œuvre paradigme, illustrative par excellence de l'« essence » d'un genre (l'*Illiade* – plutôt que l'*Odyssée* – pour l'épopée ; *Antigone* – et non, comme chez Aristote, *Cédipe roi* – pour la tragédie ; *Wilhelm Meister* pour le roman), montrent bien que pour Hegel la critique générique n'est pas d'une nature fondamentalement différente de celle des œuvres singulières. On sait d'ailleurs que déjà la *Phénoménologie de l'esprit* traitait en termes conceptuels, comme moments de son odyssée de la conscience, des textes singuliers tenus pour exemplaires, comme *Le Neveu de Rameau*, qu'elle s'abstenait tout à fait de nommer, et qui fonctionnait donc à peu près comme un genre.

*

Cette interaction constante entre l'œuvre individuelle et le concept générique, cette façon parfois de traiter le genre comme une œuvre et l'œuvre comme un genre montrent bien la porosité de leur distinction du point de vue qui nous occupe : si la théorie générique, qu'ont si bien illustrée Aristote et Hegel, transcende par définition des œuvres qu'elle ne peut cependant jamais ignorer, la critique ne peut elle-même s'enfermer dans l'immanence singulière et ignorer les catégories génériques dont sa pratique descriptive et appréciative ne pourrait s'abstenir, sous peine de s'enfermer dans une extase

muette, ou purement exclamative. « Bien des amateurs d'art mystiques », disait sarcastiquement Friedrich Schlegel, « qui tiennent toute critique pour une dissection, et chaque analyse pour une destruction du plaisir, s'ils pensaient jusqu'au bout, devraient admettre que *Mille tonnerres !* est le jugement le plus approprié pour un chef-d'œuvre. Il y a d'ailleurs des critiques qui ne disent rien d'autre, mais de façon très développée⁹. » Je ne prétends pas qu'une telle attitude soit aujourd'hui très répandue, sinon parmi les amateurs les moins éclairés, et les moins articulés (qu'ils me pardonnent !), de musique pop ou de bandes dessinées. L'« attention à l'unique », que Gabriel Marcel recommandait à la critique littéraire, ne peut en réalité se passer, comme le lui objectait aussitôt Albert Thibaudet, « d'un sentiment des ressemblances, des affinités [j'ajouterais volontiers : des différences], qui est bien obligé de s'exprimer de temps en temps par des classements¹⁰ » – et classer signifie nécessairement conceptualiser, et donc généraliser. Aucune attention ne peut s'enfermer dans l'immanence de l'unicité, aucune appréciation n'échappe à toute comparaison, au moins implicite. Au reste, la critique monographique – je veux dire, la critique qui prend pour objet typique l'œuvre entier d'un auteur ou d'un artiste singulier en renvoyant cette œuvre à la personnalité, « profonde » ou non, de cet artiste –, cette pratique qui est, depuis Sainte-Beuve, au moins en littérature et en fait dans tous les arts, la critique *par excellence*, ne consiste-t-elle pas à traiter cet ensemble, souvent fort vaste et fort divers, qu'indexe un nom comme « Balzac », « Beethoven » ou « Michel-Ange », comme une sorte de classe à un seul individu, dont elle s'efforce de dégager et de *définir* les traits constants ou « récurrents », et donc communs à toutes ses occurrences ?

On l'a sans doute compris : « aimer (ou détester) un auteur », ou « un artiste », comme nous ne cessons de le faire et surtout de le dire, c'est déjà, ou encore, aimer un genre, puisqu'un auteur ou un artiste n'est rien d'autre qu'une classe et/ou un groupe d'œuvres. Et je ne suis même pas sûr qu'« aimer (ou détester) une œuvre » singulière soit un sentiment beaucoup plus proche de cette singularité absolue que Gabriel Marcel appelait « l'unique ». Rien n'est tout à fait singulier, rien n'est absolument générique : dès lors qu'on *sait* ce qu'on aime, cette connaissance introduit dans ce sentiment, si j'ose dire, un ferment de généricité, puisque d'identification spécifique. À la question : « Peut-on aimer un genre ? », la bonne réponse est donc peut-être cette autre question : peut-on vraiment aimer autre chose ?

*

Je reviens à notre sultan et à son harem, qui m'évoque à son tour une page de *Si le grain ne meurt*. Le jeune André Gide lit à haute voix, devant sa mère, une strophe d'*Albertus* où Théophile Gautier entreprend de détailler les attraits d'une « jouvencelle ». Soudain alarmée pour l'innocence de son cher fils, Mme Gide s'empare du livre, parcourt la suite « scabreuse » d'un œil vigilant, et saute à ce vers, capable selon elle de résumer au mieux les

strophes censurées : *Elle valait tout un sérail*¹¹. Cet éloge ambigu, voire injurieux – je n'ose dire « insultant » –, n'est pas sans rapport avec notre objet : une œuvre qu'on aime vaut « tout un genre », et réciproquement peut-être.

*

Il serait sans doute oiseux – et d'ailleurs impossible – de recenser toutes les illustrations de ce va-et-vient constant entre œuvre et genre qui a marqué depuis Aristote les démarches de la critique et de la théorie de l'art. La catégorie générique (au sens large) la plus pertinente est peut-être ici celle de *style*, qui, en général, fonctionne dans le champ de la musique et des arts visuels à beaucoup plus vaste échelle qu'en littérature, où l'on préfère généralement l'investir dans des considérations purement formelles, et individuelles. Interprétée ou non en termes historiques, la notion de style ne cesse de relier la critique des œuvres singulières à la considération des mouvements et des ensembles collectifs de plus ou moins vaste amplitude. Les ouvrages, par exemple, de Riegl sur l'Antiquité tardive, de Panofsky sur le gothique, de Wölfflin sur le baroque en arts plastiques (opposé au classicisme de la Renaissance), de Charles Rosen sur le style classique en musique (opposé, cette fois, au baroque du premier XVIII^e siècle), témoignent de l'investissement savant de cette relation, mais la lecture, entre autres et presque au hasard, d'un auteur comme Taine montre bien comme elle peut animer la vision critique à tous ses niveaux d'attention, et les jugements qui en découlent.

*

Séjournant à Rome en 1864¹², Hippolyte Taine se montre certes moins favorable aux formes architecturales, plastiques et picturales de l'âge (appelé plus tard) baroque que ne l'avait été Burckhardt en 1855, et beaucoup moins que ne le sera Wölfflin à partir de 1888, mais il n'en perçoit pas moins ces œuvres comme procédant d'un mouvement d'ensemble tout à fait distinct de ceux de la première et de la deuxième Renaissance ; et sa réaction négative n'en témoigne pas moins de sa capacité – de la capacité, je pense, de tout un chacun, pourvu qu'il sache percevoir ces traits communs et ces motifs d'opposition – à porter une appréciation sur un tel ensemble. Le même, un peu plus loin¹³, synthétisant en quelques pages son impression du *quattrocento* florentin, clôt à peu près son tableau collectif sur ce « jugement de goût » à la fois motivé et délibérément personnel : « Voilà pourquoi j'aime tant les peintures de cet âge... » ; mais les six pages qui suivent, consacrées au seul Fra Angelico, témoignent d'une démarche tout aussi synthétique – illustration une fois de plus de la parenté, souvent méconnue, entre ces deux critiques, la monographique et la générique : décrire et apprécier la peinture du *quattrocento* en général, décrire et apprécier plus spécifiquement l'œuvre

d'Angelico au couvent de San Marco, c'est en réalité le même propos, la même méthode et la même attitude, consistant à dégager les traits communs à un ensemble d'œuvres, produit là d'un groupe cohérent, ici d'un artiste singulier, emblématique ou non de son époque – Angelico l'étant au reste moins que d'autres, comme Masaccio ou Gozzoli, mais apparemment privilégié en raison même de son originalité. Même relation, plus loin, à propos de la peinture vénitienne du XVI^e siècle, et d'artistes individuels comme Titien ou Tintoret, ou même d'une œuvre singulière (mais collective) comme le Dôme de Milan¹⁴. La *Philosophie de l'art*, issue du cours professé de 1864 à 1869 à l'École des beaux-arts, ne procède pas autrement à propos des peintures flamande et hollandaise¹⁵, et de ces deux illustrations transcendantes que constituent Rubens pour la première (« Parmi ces peintres, il en est un qui semble effacer tous les autres. [...] Mais Rubens n'est point un génie isolé, et le nombre comme la ressemblance des talents qui l'entourent montre que la floraison dont il est la plus belle pousse est le produit de sa nation et de son temps¹⁶ ») et Rembrandt pour la seconde : « Parmi tous ces peintres, deux seulement, Ruysdael, par une finesse d'âme et une supériorité d'éducation singulières, Rembrandt surtout, par une structure d'œil particulière et une sauvagerie extraordinaire de génie, ont poussé au-delà de leur nation et de leur siècle, jusqu'aux instincts communs qui relient les races germaniques et conduisent aux sentiments modernes. Celui-ci, collectionneur, solitaire, entraîné par le développement d'une faculté monstrueuse, a vécu, comme notre Balzac, en magicien et en visionnaire [ce Balzac « visionnaire », notons-le au passage, c'est celui que Baudelaire avait perçu le premier quelques années plus tôt], dans un monde construit par lui-même et dont seul il avait la clef...¹⁷. » Ce va-et-vient constant entre la synthèse de l'individuel – tout l'œuvre de Titien, de Rubens, de Rembrandt – et la synthèse du collectif – toute la peinture vénitienne, flamande, hollandaise – illustre bien l'identité de méthode descriptive (et explicative, comme on sait, chez ce déterministe déterminé) et d'attitude appréciative¹⁸ qui apparente ces deux investissements critiques, investissements que ne distinguent en somme que l'amplitude de leurs corpus respectifs et l'addition, quand de besoin, de facteurs individuels aux données collectives, naturelles (la « race ») et culturelles (le « milieu », le « moment ») : ici comme ailleurs, l'objet se définit par la variance du champ en extension et en intension de son concept. Le fait est sans doute particulièrement manifeste chez cet historien-critique-philosophe plus robuste que subtil et peu accessible au doute, mais je le crois présent dans tout effort pour penser l'art – tout art – dans sa réalité empirique, à la fois historique et individuelle.

*

« Supposez que Racine prenne le style de Shakespeare, et Shakespeare le style de Racine ; leur œuvre sera ridicule, ou plutôt ils ne pourront pas écrire. » Quoique passablement ridicule elle-même (quel style « prend »-on

quand on ne peut écrire ?), cette phrase de la *Philosophie de l'art*¹⁹ pourrait servir d'emblème à l'un des principes cardinaux de l'esthétique classique, au sens le plus large, j'entends d'une esthétique pour laquelle, d'Aristote à Hegel, la valeur – mieux vaudrait peut-être dire, plus pragmatiquement, l'opportunité – d'un trait, thématique, stylistique ou autre, ne peut s'apprécier qu'en fonction du genre où il figure. Je parle de « genre » à propos d'individus comme Racine et Shakespeare, mais c'est là, simplement, prendre la notion de genre, elle aussi, dans son sens le plus large – le seul au reste dont la définition ne soulève pas de difficulté insurmontable –, soit tout ensemble d'œuvres (au moins deux) que l'on puisse regrouper sous tel chef ou tel autre : ici, un nom d'auteur ; ailleurs (plus typiquement), un nom de genre canonique tel qu'*épopée* ou *comédie*. Il ne serait d'ailleurs pas très difficile d'assigner aux œuvres de Racine et de Shakespeare des catégories génériques capables de transcender leur attribution auctoriale, telles que « tragédie classique » (en oubliant *Les Plaideurs*) et « drame moderne » (pour parler comme Hegel, puis Hugo, et sans même devoir oublier les comédies). Supposez maintenant, pour élargir le propos de Taine, une épopée écrite en style de comédie – ou l'inverse ; l'effet (l'œuvre) sera sans doute « ridicule », mais nullement impossible : on sait que ce mixte, qu'on appelle épopée burlesque, fut parfaitement reçu pendant des siècles de régime classique, du *Margitès* qu'Aristote attribue à Homère jusqu'à *La Pucelle d'Orléans*, qu'il faut bien attribuer à Voltaire. L'existence même de ces hybrides (il y en eut quelques autres, et j'y reviens) suppose une conscience générique assez vive, et leurs effets, comiques ou non, tiennent précisément au transfert, tout aussi conscient, de tel ou tel trait hors de sa sphère.

Le principe, en quelque sorte primaire, de spécificité sur lequel reposent ces cas, évidemment dérivés, de transgression est certainement plus important en lui-même. On peut le qualifier de relativiste, en ce sens qu'il suppose, et expose, la *relativité générique* des valeurs esthétiques. Pour l'illustrer encore une fois en termes tainiens, on dirait que le style de Racine (ne) *convient* (qu')au théâtre de Racine, et celui de Shakespeare au théâtre de Shakespeare ; la notion de *convenance* n'est d'ailleurs pas très éloignée de celle, centrale à l'esthétique de Taine, de « convergence des effets » : les effets esthétiques convergent dans une œuvre, ou dans un ensemble d'œuvres, lorsque chacun d'eux convient à tous les autres. Ce principe peut sembler un pur truisme, et en un sens il l'est, mais il faut bien percevoir ce qu'il contredit, ou que du moins il exclut : c'est l'idée – juste ou (pour moi) fausse, mais en tout cas étrangère à l'esprit du classicisme – qu'un trait quelconque serait « bon » ou « mauvais » en lui-même. Selon notre principe, au contraire, un trait ne vaut que relativement à son contexte, soit, le plus typiquement, à sa sphère générique. Cette conviction, me semble-t-il, régit presque intégralement la normativité de l'esthétique classique, une normativité que l'on critique souvent comme « dogmatique » en méconnaissant son caractère le plus souvent empirique et conditionnel. Son mode caractéristique de prescription,

en effet, n'est pas : « Faites ceci, ne faites pas cela », mais : « Dans telle situation, faites ceci, qui lui convient, et ne faites pas cela, qui ne convient qu'à telle autre. »

*

Aristote, par exemple, ne condamne pas dans l'absolu « ceux qui, par le moyen du spectacle, produisent non l'effrayant, mais seulement le monstrueux » ; il se borne à déclarer que ceux-là « n'ont rien à voir avec la tragédie », et enchaîne : « car c'est non pas n'importe quel plaisir qu'il faut demander à la tragédie, mais le plaisir *qui lui est propre*²⁰ ». Le monstrueux pourrait éventuellement procurer un « plaisir », mais ce plaisir ne serait pas « propre à la tragédie » ; il pourrait sans doute être « propre » à quelque autre genre, auquel il se trouverait convenir, et dont la *Poétique*, apparemment, n'a pas eu vent (nous avons, depuis, comblé cette lacune). En vertu de quoi ces convenances et disconvenances ? En vertu, bien sûr, de la définition du genre : la tragédie est une imitation qui, par tels et tels moyens, suscite pitié et frayeur ; susciter l'horreur disconviendrait (contreviendrait) à cette définition ; susciter le rire ne convient qu'à celle de la comédie ; contenir des épisodes longuement développés, à celle de l'épopée²¹, etc.

*

J'ai parlé d'hybrides, et la poétique classique en admet et en pratique, de longue date, au moins deux : le poème « burlesque », hybride de mode narratif et de contenu comique (« en effet, dit Aristote, ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aux tragédies, le *Margitès* l'est aux comédies²² » – croyons-le sur parole, à propos de ce texte aujourd'hui perdu, mais on peut en dire autant du *Virgile travesti* de Scarron), et le poème « héroï-comique », hybride de style épique et de contenu vulgaire (comme la *Batrachomyomachie* alexandrine, la *Secchia rapita* de Tassoni ou le *Lutrin* de Boileau). Mais ces mixtes classiques procèdent d'une manipulation *globale* des traits définitoires (le thème, le mode, le style, le mètre), qu'ils combinent de nouvelle manière pour former un nouveau type, de fonction probablement ludique, mais de régime, une fois établi, tout aussi stable que celui des genres canoniques, et qui régit de part en part toute œuvre appartenant à ce type. Ainsi procédera-t-on encore, à l'âge classique français, pour produire la comédie héroïque (action comique en milieu noble, comme dans *Don Sanche d'Aragon* de Corneille ou *Don Garcie de Navarre* de Molière), ou, au XVIII^e siècle, le drame bourgeois (action tragique, ou au moins sérieuse, en milieu vulgaire). Cette façon de procéder n'a pas grand-chose à voir avec ce qu'on appellera, à l'époque romantique, le « mélange des genres » – un mélange que pratiquaient déjà, en marge du régime classique, le drame élisabéthain, le théâtre espagnol du Siècle d'or et autres productions de l'âge dit baroque, dont témoigne en France, au début du XVII^e siècle, le genre de la tragi-comédie : ce terme désigne alors une

juxtaposition d'actions sérieuses et comiques, que ses partisans justifient par la présence de ce mélange dans la « condition de la vie des hommes²³ ». Lorsque Corneille l'emprunte en 1637 pour qualifier *Le Cid*, c'est seulement en raison d'une fin, craint-il, trop heureuse pour justifier celui de *tragédie* ; mais en 1648, rassuré sur la conformité de sa pièce à la définition d'Aristote (qui, de fait, n'exigeait pas un dénouement funeste), il lui applique tout simplement l'indication *tragédie*, décision implicitement ratifiée par d'Aubignac en 1657 dans sa *Pratique du théâtre*. Du coup, la tragi-comédie perd toute légitimité, et donc tout statut, dans la poétique classique.

Le mélange baroque ou romantique des genres consiste, lui, à passer, au cours d'une même œuvre, d'un genre ou plutôt d'un registre à l'autre, et donc à alterner, par exemple et selon les termes de la *Préface de Cromwell*, le « sublime » et le « grotesque ». Ce mélange est essentiellement fluctuant, et comme tel il esquivé par principe toute définition stable, applicable d'un bout à l'autre à une œuvre ou à un genre en termes de paramètres formels et thématiques constants et combinables. En ce sens, le « mélange » baroque et romantique récusé le répertoire des genres ; les hybrides classiques, au contraire, supposent ce répertoire et, par la manière dont ils le transgressent, ils le confirment.

*

« Le plaisir qui lui est propre », voilà donc ce qu'Aristote attendait de la tragédie, et certainement, par extension, de tout genre poétique. Corneille lui fait écho par cette formule, qui n'est qu'apparemment maladroite : « Le but du Poète est de plaire selon les Règles de son Art²⁴. » La maladresse tient ici, comme dans tout le discours du classicisme français, à l'emploi du mot « règles », qui, à nos yeux, prête le flanc à l'accusation de dogmatisme, voire (le contexte politique aidant) d'absolutisme. Mais le but est bien, pour Corneille comme pour Molière ou Racine, de *plaire*, non à des pédants régulateurs qu'on tient en faible estime, mais au public de la Cour et de la Ville, et les *règles de son art* ne sont rien d'autre pour le poète que les traits définitoires du genre, ou plutôt des genres, qu'il pratique : nul ne sait mieux que l'auteur du *Cid* comme il convient de changer de « règles » lorsqu'on change de genre, afin de procurer par chacun un plaisir qui lui soit spécifique.

*

Nul, sinon peut-être Boileau lui-même, qui est tout sauf pédant. L'*Art poétique*, qui passe pour un bréviaire de dogmatisme, est en fait surtout un manuel pratique d'adaptation à la diversité des exigences génériques. *Tout poème est brillant de sa propre beauté*, proclame le chant II, assertion qui peut, elle aussi, sembler un parfait truisme à qui en méconnaît le contexte. Elle ponctue un catalogue des genres lyriques (idylle, élégie, ode, sonnet, épigramme, rondeau, ballade, madrigal, satire, vaudeville), insérée qu'elle est

entre l'épigramme et le rondeau :

*Tout Poème est brillant de sa propre beauté.
Le Rondeau né gaulois a la naïveté.
La Ballade asservie à ses vieilles maximes
Souvent doit tout son lustre au caprice des rimes.
Le Madrigal plus simple, et plus noble en son tour,
Respire la douceur, la tendresse, et l'amour.*

« Poème » désigne ici, on l'a compris, non telle œuvre singulière, mais tel genre, et « propre beauté » désigne la beauté spécifique à chacun des genres considérés : naïveté pour le rondeau, « caprice des rimes » pour la ballade, simplicité, noblesse, etc., pour le madrigal, et ainsi de suite : tout comme « chaque âge a ses plaisirs, son esprit, et ses mœurs²⁵ », chaque genre a sa beauté propre, qui ne convient qu'à lui, et qui serait déplacée ailleurs. On connaît bien, ou plutôt on croit connaître, ce vers, généralement cité à mauvais escient, qui caractérise l'ode, et l'ode seule : « Chez elle un beau désordre est un effet de l'art » ; le vers précédent (« Son style impétueux souvent marche au hasard ») confirme le constat, et les neuf suivants, prescriptifs *a contrario*, découragent les esprits trop méthodiques de s'essayer à cette forme constitutivement capricieuse ; mais le désordre n'est louable qu'ici : partout ailleurs il serait critiquable, comme l'ordre serait ici malvenu. À propos de l'épopée (chant III), un distique répartit encore des qualités qui ne doivent surtout pas se tromper d'adresse :

*Soyez vif et pressé dans vos narrations.
Soyez riche et pompeux dans vos descriptions.*

Ce qui est mérite ici serait défaut là, et réciproquement : rien ne serait plus gauche qu'un poème épique vif et pressé dans ses descriptions, riche et pompeux dans ses narrations. Ni la richesse ni la vivacité ne sont des valeurs esthétiques absolues, et peut-être n'est-il pas de valeur esthétique absolue, sinon celle-ci : rester conforme au génie du genre. Le seul précepte universel est donc à peu près : « Soyez topique. » Et sachez encore, pour plus de sûreté, vous borner aux genres pour lesquels vous êtes doué : comme le « méchant médecin » de la fable qui ouvre le chant IV, qui devint « bon architecte », « soyez plutôt maçon, si c'est votre talent ». Inutile de confirmer que l'architecture est elle aussi un art, dont le talent ne le cède en rien à ceux qu'exigent les autres arts, médecine comprise : en fait de talent, il y a moins de degrés que de différences. Oui, et contrairement à l'idée reçue, l'esthétique classique est foncièrement relativiste – d'un relativisme qui ne fait qu'un avec l'intensité de sa conscience générique.

*

En ce sens, et malgré son historicisme – un historicisme d'ailleurs,

comme on sait, de motif bien particulier²⁶ –, celle de Hegel est encore toute classique, et de procédé souvent très aristotélicien. Chaque art, et dans chaque art chaque genre, est décrit en termes presque constamment normatifs (« il faut », « on doit »...), mais selon une norme qui n'est rien d'autre que sa définition. Et comme cette définition est ici, bien davantage encore que chez Aristote, d'ordre essentiellement thématique – y compris pour des arts aussi peu figuratifs que l'architecture ou la musique, que Hegel n'a de cesse d'interpréter en termes de contenu exprimé –, le propos normatif consiste typiquement à se demander, à chaque étape de l'immense parcours, quel sujet « convient » à quel genre, en vertu de son « principe » ou de son « concept ». En voici quelques exemples, épinglés parmi d'autres dans l'ordre du texte. Pour l'*architecture* : « Lorsqu'elle occupe la place qui lui convient et qui est conforme à son concept, [elle] réalise dans ses œuvres un but et une signification qui ne lui sont pas immanents...²⁷. » Pour la *sculpture* : « Le sujet qui convient le plus à la sculpture est celui de la concentration calme et substantielle du caractère en lui-même²⁸. » Pour la *peinture* : « Le principe essentiel de la peinture est constitué par la subjectivité interne et vivante » ; en vertu de cette « définition », et de la « tâche » qui est de « donner aux contenus, même les plus spirituels, une forme humaine, réelle et corporelle [...] il est permis de voir dans la *Sainte Famille*, et surtout dans l'amour de la Sainte Vierge pour l'enfant, le sujet idéal de la peinture, envisagée comme un art romantique²⁹ ». (La peinture hollandaise, si célébrée par Hegel lui-même, échappe heureusement, et non seule, à ce paradigme réducteur.) La *musique* semble, curieusement (et un peu laborieusement), réaliser au mieux « le principe de la peinture », qui veut que « l'intérieur puisse se manifester en tant qu'intériorité *subjective* », grâce à l'emploi de « matériaux sans résistance et disparaissant aussitôt utilisés » ; cette « disparition de la spatialité », ou « négation de l'objectivité spatiale, en tant que moyen de représentation », s'effectue « de telle sorte qu'une matière sensible déterminée sort de son état de repos, se met en mouvement, subit une sorte d'ébranlement à la faveur duquel chaque partie du corps, jusqu'alors cohérent, ne change pas seulement de place, mais cherche à retourner à son état antérieur. Ce tremblement vibratoire produit le son, qui est la matière de la musique³⁰ ». (Et voilà pourquoi, comme s'en plaignait Kant, la musique fait du bruit.) Pour la *poésie épique* : « La situation qui convient le mieux à la poésie épique est caractérisée par les conflits de l'état de guerre³¹ », mais « ne sont vraiment épiques que les guerres que les peuples *étrangers* se font entre eux ; les luttes dynastiques, au contraire, les guerres intérieures, civiles, les rébellions bourgeoises se prêtent davantage à la présentation dramatique. C'est ainsi que, déjà, Aristote recommande aux auteurs tragiques (*Poétique*, chapitre 14) de choisir des sujets ayant pour contenu des luttes de frères contre frères. Tel est le sujet des *Sept contre Thèbes*. » Aussi l'action de la *Pharsale*, qui consiste en une guerre civile, « simple lutte de partis qui rompt l'unité substantielle du peuple³² », est-elle « défectueuse » pour une épopée (elle fournirait peut-être

un bon sujet de tragédie) ; et « l'expédition d'Orient, d'Alexandre, ne serait pas un bon sujet d'épopée », parce que « cet exploit héroïque » repose « sur l'initiative et la décision d'un seul individu », ce qui « réduit à peu près à rien » la « base nationale », agent par excellence de l'action épique³³. Pour le *roman* : « Un des conflits le plus souvent traités par le roman, et qui est un sujet qui lui convienne le mieux, est celui qui se joue entre la poésie du cœur et la prose des circonstances...³⁴. » Pour la *poésie lyrique* : « Ce qui forme le contenu de la poésie lyrique, c'est [...] le sujet individuel et, par conséquent, les situations et les objets particuliers, ainsi que la manière dont l'âme [...] prend conscience d'elle-même au sein de ce contenu. [...] Pour que l'œuvre lyrique ne dépende pas d'occasions extérieures et des fins qu'elles comportent, mais s'affirme comme un tour indépendant, il faut que le poète utilise le prétexte fourni par les circonstances extérieures uniquement pour s'exprimer lui-même avec son état d'âme, ses joies, ses tristesses ou sa manière de penser et de concevoir la vie³⁵. » Dans la *poésie dramatique*, le contenu « comporte une union médiatisée des principes de l'art épique et de ceux de l'art lyrique. [...] Si donc le drame veut réunir ces deux principes, il doit tout d'abord, comme l'épopée, nous présenter un événement, un exploit, une action ; mais il doit les dépouiller de leur extériorité et mettre à sa place l'individu conscient et agissant³⁶. » Pour la *tragédie* : « Le vrai contenu de l'action tragique et des fins poursuivies par les auteurs de ces actions est fourni par les puissances substantielles qui régissent le vouloir humain et se justifient par elles-mêmes : l'amour conjugal, l'amour des parents pour les enfants et des enfants pour les parents, l'amour fraternel, la vie publique, le patriotisme des citoyens, la volonté des chefs, la vie religieuse. [...] En vertu de leur concept même, ces caractères sont ce qu'ils peuvent et doivent être, c'est-à-dire [...] des individualités animées d'une force unique qui les pousse à s'identifier avec l'un ou l'autre des contenus substantiels que nous venons d'énumérer et à intervenir pour sa défense ou sa réalisation. [...] D'où d'inévitables conflits. Le côté tragique consiste en ce que, au sein de ce conflit, les deux parties ont également raison en principe...³⁷. » Enfin, la *comédie* a « pour base et pour point de départ [...] la sérénité et l'apaisement absolus de l'âme qui, alors même qu'elle emploie sa volonté à se détruire par ses propres moyens et cela parce qu'elle ne réussit guère à réaliser que le but contraire à celui qu'elle s'est assigné, ne perd cependant rien de sa bonne humeur. [...] Tel est, dans son ensemble, le concept de l'antique comédie, telle que la font connaître les comédies d'Aristophane. Une distinction qui s'impose sous ce rapport est celle de savoir si les personnages agissants sont comiques pour eux-mêmes ou seulement pour les spectateurs. C'est seulement dans le premier cas qu'on est en présence du vrai comique dans lequel Aristophane s'était révélé comme un maître incomparable³⁸ ». Cette dernière définition prescriptive, on le voit, ne s'applique vraiment qu'à la comédie ancienne, mais il semble bien que ce genre – opposé à celui du comique moderne (de Ménandre à Molière et bien au-delà, Shakespeare excepté), où le

personnage risible (disons Arnolphe, ou Harpagon) se prend au sérieux et reste inconscient de son propre ridicule – soit pour Hegel le comique par excellence. Telle n'est plus généralement³⁹ notre vision, et j'y reviendrai sans doute.

*

Un objet, paradigme à la fois de genre, d'époque et de style, a sans doute attiré le plus grand nombre de commentaires descriptifs, interprétatifs et appréciatifs capables d'opérer la fusion du générique et du singulier, ou, si l'on préfère, l'évocation du générique en termes de singulier, et réciproquement l'assomption du singulier comme illustration typique (« idéale ») d'un genre. Cet objet formidablement surdéterminé, même si parfois négativement, c'est l'église ou – plus volontiers invoquée, d'ailleurs à juste titre, dans cet imaginaire – la *cathédrale* gothique. La cathédrale : ce singulier collectif si fréquemment employé exprime bien la manière dont les traits génériques d'un type d'édifice et d'un style historique se condensent dans l'image synthétique d'un monument qui les rassemble et les résume tous. Le XIX^e siècle – un long XIX^e siècle qui s'étendra pour nous du jeune Goethe au jeune Proust – a beaucoup rêvé sur ce fantasme architectural, d'une manière qu'il n'est sans doute pas inutile de considérer un peu, à travers cinq ou six (j'en méconnaissais sans doute d'aussi importantes) de ses manifestations les plus typiques.

*

C'est le Goethe *Sturm und Drang* qui ouvre cette marche, dans un essai de 1772 intitulé très significativement « Architecture allemande⁴⁰ ». Ici s'exprime en effet le mythe – qui remonte apparemment au XVI^e siècle, où ce style était qualifié en Italie de *tedesco* – selon lequel l'architecture dite (aussi peu pertinemment) « gothique » serait un art typiquement germanique. Cet essai, il est vrai, concerne spécifiquement la cathédrale de Strasbourg, que Goethe avait longuement et dangereusement fréquentée au cours de l'année précédente, s'exerçant, au sommet de la tour, à vaincre son vertige. De cette cathédrale, Goethe attribue ou feint d'attribuer la conception au très mythique Erwin de Steinbach⁴¹, pour mieux opposer sa puissance toute nationale au mièvre goût français : « Des enfantillages, balbutie en écho le Français, et il s'élance en triomphe sur sa tabatière *à la grecque*. Mais qu'avez-vous produit pour pouvoir vous permettre de mépriser ? [...] Et comment pourrais-je ne pas me fâcher, saint Erwin, lorsque les esthéticiens allemands diminuent ton œuvre en lui accolant le nom de gothique, se fiant aux calomnies de voisins envieux, alors qu'ils devraient remercier Dieu de pouvoir clamer bien haut : “Voilà l'architecture allemande” ; car les Italiens ne peuvent pas se prévaloir d'en avoir une qui leur soit propre, et encore moins les Français. » Quand on sait où est née et s'est développée, disons de Saint-Denis à Bourges et Amiens, l'architecture à laquelle Notre-Dame de Strasbourg apporte, sur plus de deux siècles, l'un de ses derniers accomplissements, ces imprécations font

sourire – dont Goethe, plus tard, jugera sévèrement le style, sans toutefois en démentir la revendication nationaliste. Mais l'intérêt de ce texte est de manifester, fût-ce dans le contresens historique, la capacité de généralisation à partir d'un exemple unique, et réciproquement, que l'on peut retrouver chez quelques autres commentateurs, souvent mieux inspirés.

*

Le huitième chapitre du livre I de la troisième partie du *Génie du christianisme* s'intitule « Des églises gothiques⁴² ». Son motif, bien connu, et promis à une assez longue postérité, est l'idée⁴³ que « les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture » : les Grecs « tournent l'élégante colonne corinthienne, avec son chapiteau de feuilles, sur le modèle du palmier⁴⁴ », les piliers égyptiens imitent le sycomore, le figuier, le bananier. La voûte gothique, elle, provient de nos forêts de chênes gauloises, qui lui prêtent « ces jambages qui appuient les murs, et finissent brusquement comme des troncs brisés. [...] Les oiseaux eux-mêmes semblent s'y méprendre, et les adopter pour les arbres de leurs forêts », dont l'architecte chrétien a voulu « imiter les murmures » au moyen de l'orgue et du « bronze suspendu » (périphrase typiquement néo-classique pour désigner les cloches) : il a ainsi « attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres, qui roule dans la profondeur des bois ». Mais le thème central de cette filiation métaphorique est évidemment l'obscurité : « [...] la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique, tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la Divinité⁴⁵. » Rien d'étonnant à le voir citer par deux fois, dans les *Mémoires*, le mot de Montaigne sur la « vastité sombre » des églises chrétiennes⁴⁶.

*

Hegel⁴⁷ hérite de Goethe⁴⁸ et de quelques autres la revendication germanique, mais il se garde de la ratifier, préférant revenir à la qualification courante, sinon à l'assignation génétique, de « gothique », plus neutre, par son invraisemblance historique même, à l'égard des assignations nationales⁴⁹ : « Au XIII^e siècle prit son développement l'architecture gothique proprement dite⁵⁰. [...] De nos jours, on se refuse à en attribuer l'invention aux Goths, et on lui a donné le nom d'architecture allemande ou germanique. Rien ne s'oppose cependant au maintien de l'ancienne appellation... » De Chateaubriand, il hérite la métaphore – à vrai dire « incontournable » – de la cathédrale-forêt : « Lorsqu'on pénètre à l'intérieur d'une cathédrale du Moyen Âge [...], on a l'impression de se trouver transporté dans une forêt aux arbres innombrables dont les branches s'inclinent les unes vers les autres et se réunissent de façon à former une voûte naturelle. [...] Par leur réunion, les ramifications de tous les piliers forment la voûte de la cathédrale, de même que les branches supérieures des arbres d'une forêt se rejoignent pour former

une voûte de verdure. [...] Ceci ne veut cependant pas dire que l'architecture gothique ait pris pour modèles de ses formes les arbres et les forêts. [...] Tout l'ensemble de l'édifice se compose de rangées de piliers qui forment comme une forêt dont les multiples arbres se réunissent en haut par leurs multiples ramifications en formant des ogives. » On voit que la métaphore est ici parfaitement réversible, et que, contrairement à l'usage qu'en faisait le *Génie du christianisme*, elle n'implique plus aucune interprétation génétique. C'est que, si l'on assiste dans la cathédrale gothique à un « retour vers une forme proche des formes naturelles », « ce dont l'homme a besoin ici ne peut lui être donné par la nature : il ne peut le trouver que dans un monde qui n'existe qu'en lui et pour lui, pour sa piété et pour sa concentration intérieure ». On retrouve ici le thème de l'intériorité subjective, qui définit tout à la fois, et pour cause, l'esprit du romantisme et celui du christianisme : la fonction essentielle de la cathédrale est de favoriser à la fois « le recueillement de l'âme dans un espace clos et délimité », dont la lumière atténuée par les vitraux de couleur « contribue à l'isolement par rapport au monde extérieur », et son « élévation vers l'infini ». Mais le « recueillement subjectif » n'est ici, semble-t-il, qu'un moyen au service de l'*élévation*⁵¹, motif capital par son évidente ambiguïté, du physique et du spirituel : de cette élévation, « l'architecture reçoit une signification qui l'éloigne du purement utilitaire et qu'elle cherche à réaliser à l'aide de formes architectoniques ». Ces formes, en opposition marquée, et fortement surdéterminée, avec celles du temple grec, se caractérisent par une disparition de la « rectangularité »⁵², c'est-à-dire de l'opposition entre la table horizontale et son « port » vertical, « où la charge reposant à angle droit montre nettement qu'elle est portée ». Dans l'édifice gothique, rien ne porte et rien n'est porté : l'« ogive » (par ce mot, Hegel, selon l'usage d'époque, désigne moins la croisée structurale de la voûte que la forme oblique de l'arc brisé) n'est ni portante ni portée, ou plutôt elle est les deux à la fois :

Dans le gothique les murs se dressent tout seuls, en toute indépendance et liberté, et il en est de même des piliers qui, arrivés au bout de leur ascension, s'élargissent dans plusieurs directions, pour ensuite reprendre, comme par hasard, contact les uns avec les autres ; autrement dit, leur destination de supporter la voûte, et bien que celle-ci repose réellement sur les piliers, n'est pas marquée et établie d'une façon explicite. On a l'impression que les piliers ne supportent rien et que leurs ramifications supérieures ne sont que la continuation légèrement recourbée du tronc. [...] Dans l'architecture romantique, les colonnes deviennent des piliers qui, au lieu d'une poutre transversale, supportent des arcs, mais d'une manière telle que ceux-ci apparaissent comme de simples prolongements des piliers et se rencontrent comme par hasard dans une ogive. [...] L'ogive, au contraire [de la perpendicularité classique], qui commence par avoir l'apparence du prolongement du pilier en ligne droite, et ne se recourbe qu'insensiblement et lentement, nous laisse la certitude qu'elle résulte de la réunion de véritables prolongements des piliers. En opposition avec les colonnes et les poutres, les piliers et la voûte apparaissent comme une seule et même formation...

On aura apprécié au passage le double *comme par hasard*, dont il ne faut certes pas négliger le *comme* : le hasard n'est pour rien – je veux dire : aux

yeux de Hegel lui-même – dans cette formidable élaboration dont l'effet est de fondre ensemble les deux dimensions du « port » et du « repos », et le but de guider l'œil jusqu'à « la vue de cette voussure formée par la rencontre des arcs, tout comme l'âme inquiète, tourmentée, réussit, à force de recueillement, à quitter le terrain du fini pour s'élever vers Dieu, dans lequel elle trouve le repos recherché ».

On souffre de devoir tronçonner ainsi, pour abrégé, ce développement superbe, dont le mouvement se poursuit dans une description, plus brève mais tout aussi inspirée, de ce que Hegel appelle « l'extérieur » de la cathédrale – un extérieur dont les formes, de nouveau à la différence des temples grecs, « sont déterminées par l'intérieur ». C'est la façade principale, avec ses portails à voussures concentriques, qui manifeste le mieux cette dépendance : « Il en résulte un rétrécissement de perspective, l'extérieur devant se ramasser, se condenser pour ainsi dire, voire disparaître, pour devenir une entrée. Le dedans constitue l'arrière-fond visible, qui se trouve avec l'extérieur dans un rapport de profondeur à surface ; on y parvient par la même démarche par laquelle l'âme descend en elle-même pour s'appréhender dans son intériorité. »

La puissance interprétative est ici à son comble, mais presque jamais elle n'éveille le soupçon de surinterprétation, grâce à la justesse relative de l'observation empirique, pourtant maintenue d'un bout à l'autre sur un plan de genericité synthétique : ici comme ailleurs, Hegel sait décrire – sait *voir* – un objet générique avec l'intensité et la précision que d'autres ne pourraient, ou ne croiraient pouvoir, accorder qu'à un objet singulier. Le soupçon que j'écarte, lui-même l'exprime à propos des « significations mystiques » que certains veulent attribuer aux rapports numériques (nombre des piliers, etc.) présents dans l'édifice gothique : « Ces jeux plus ou moins arbitraires, inspirés par le désir de découvrir à toutes choses un sens symbolique, n'ajoutent rien ni à la signification véritable ni à la beauté de l'œuvre qui trouvent leur expression dans des formes n'ayant rien à voir avec la signification mystique des rapports numériques. Aussi doit-on se garder de se laisser entraîner trop loin dans la recherche de significations de ce genre, car, à vouloir être trop profond et à rechercher partout un sens caché, on finit par ressembler à ces faux savants qui passent à côté des choses vraiment profondes, sans se douter de leur profondeur. » On ne saurait mieux manier, fût-ce à son propre usage, la mise en garde salutaire, mais ce n'est certes pas dans ces pages que l'on pourrait accuser Hegel de « passer à côté des choses vraiment profondes ».

*

Pas davantage Michelet⁵³, dont le thème interprétatif – sinon l'interprétation elle-même – est pourtant légèrement différent : pour lui, « la » cathédrale n'exprime pas le recueillement et l'aspiration à l'infini de l'âme chrétienne, elle porte métaphoriquement la trace de ce qu'il appelle « le

souffle de l'esprit » – un esprit qui semble bien être, aussi, l'esprit divin lui-même : « Ce léger souffle qui passa devant la face de Daniel, emportant les royaumes et brisant les empires, c'est encore lui qui a gonflé les voûtes, qui a soufflé les tours au ciel. Il a pénétré d'une vie puissante et harmonieuse toutes les parties de ce grand corps, il a suscité d'un grain de sénévé la végétation du prodigieux arbre. » La forêt perçue, entre autres, par Chateaubriand et Hegel est devenue un arbre unique, mais dilaté aux dimensions de l'édifice entier, dont cette page veut accentuer l'unité. « L'esprit est l'ouvrier de sa demeure. [...] Il fut l'artisan de son enveloppe de pierre, il la façonna à son usage, il la marqua au-dehors, au-dedans, de la diversité de ses pensées. [...] Dès qu'une fois il eut échappé des catacombes, de la crypte mystérieuse où le monde païen l'avait tenu, il la lança au ciel, cette crypte ; d'autant plus profondément elle descendit, d'autant plus haut elle monta ; la flèche flamboyante échappa comme le profond soupir d'une poitrine oppressée depuis mille ans. Et si puissante était la respiration, si fortement battait ce cœur du genre humain, qu'il fit jour de toutes parts dans son enveloppe ; elle éclata d'amour pour recevoir le regard de Dieu. » Cette enveloppe qui éclate pour s'ouvrir à la lumière divine, c'est bien le motif essentiel, qui s'oppose à la vision hégélienne d'un espace, certes immense, mais enfermé dans le recueillement ombreux que lui impose l'écran coloré des vitraux. Ce que Michelet appelle, selon l'étymologie d'époque, l'*œil ogival* n'est qu'ouverture, rien ne vient le voiler. « Regardez l'orbite amaigri et profond de la croisée gothique, de cet *œil ogival*, quand il fait effort pour s'ouvrir, au XII^e siècle. Cet œil de la croisée gothique est le signe par lequel se classe la nouvelle architecture. L'art ancien, adorateur de la matière, se classait par l'appui matériel du temple, par la colonne, colonne toscane, dorique, ionique. L'art moderne, fils de l'âme et de l'esprit, a pour principe, non la forme, mais la physionomie, mais l'œil ; non la colonne, mais la croisée ; non le plein, mais le vide. » Michelet semble interpréter ici le mot *croisée*, qui désigne proprement la rencontre à la clef des nervures qui soutiennent ou soulignent la voûte d'arêtes, au sens courant de « fenêtre »⁵⁴. L'expression *croisée gothique* favorise à merveille la confusion entre l'ogive constructive et l'ouverture en arc brisé, dite alors (trop) couramment *ogive*. Mais cette confusion banale permet de motiver un thème qui ne cessera plus d'irriguer tout le discours sur l'édifice gothique, où le report (précisément grâce à la croisée d'ogive⁵⁵) des poussées sur l'ossature des piliers et des arcs-boutants, « squelette de pierre », permet quasiment de se passer de murs au profit d'un simple rideau de lumière. À cet art du plein matériel qu'était l'art antique succède donc un art du vide, où le vide est évidemment l'emblème de l'esprit.

En somme, la signification spirituelle que Hegel attribuait à l'élancement des piliers convergeant en voûte à leur sommet, Michelet la maintient, mais en la transférant sur un autre aspect de l'édifice gothique : l'évidement progressif de son « enveloppe », que l'on verra culminer à la Sainte-Chapelle – laquelle, toutefois, n'a rien d'une cathédrale. Progressif, car le parti ne cesse de

s'accroître au cours du Moyen Âge finissant : « Au XII^e et au XIII^e siècle, la croisée enfoncée dans la profondeur des murs, comme le solitaire de la Thébàide dans une grotte de granit, est toute retirée en soi : elle médite et rêve. Peu à peu elle avance du dedans au dehors, elle arrive à la superficie extérieure du mur. Elle rayonne en belles roses mystiques, triomphantes de la gloire céleste. » Et voici enfin l'inévitable décadence : « Mais le XIV^e siècle est à peine passé que ces roses s'altèrent ; elles se changent en figures flamboyantes ; sont-ce des flammes, des cœurs ou des larmes ? Tout cela peut-être à la fois. » L'Esprit, apparemment, n'est plus là⁵⁶.

Je viens de mentionner les arcs-boutants, dont Michelet ne parle pas. Hegel le faisait, au titre, bien sûr, de la « forme extérieure », mais avec une nuance de regret qui semble accuser quelque déclin : « À partir d'un moment donné, l'extérieur, ayant ses propres tâches à remplir, commence à s'affranchir de sa dépendance à l'égard de la forme et de la disposition intérieure [dépendance que Hegel, on l'a vu, mettait au crédit du gothique]. Nous rappellerons à ce propos les arcs-boutants. Ils viennent remplacer les nombreux piliers intérieurs et servent à étayer l'ensemble de l'édifice, à assurer sa solidité, malgré sa hauteur. Ils reproduisent, il est vrai, extérieurement les intervalles et le nombre des piliers intérieurs et leurs dispositions en rangées, mais non la forme même de ces piliers, car, à mesure qu'ils s'élèvent, leur robustesse diminue de palier en palier. »

*

Ce soupçon de décadence s'accroît fortement chez Taine, mais il porte à vrai dire sur l'art gothique dans son ensemble. L'arc-boutant en est, comme chez Hegel, le signe le plus manifeste, comme en témoigne cette comparaison désobligeante, qui lui vient à Rome, et par antithèse mentale, devant le Colisée : « L'édifice s'appuie sur lui-même, inébranlable, combien supérieur aux cathédrales gothiques avec leurs contreforts qui semblent les pattes d'un crabe⁵⁷ ! » Mais la page la plus sévère – un vrai réquisitoire – se trouve dans la *Philosophie de l'art*⁵⁸. Réquisitoire, à vrai dire, au moins autant contre le christianisme lui-même que contre l'architecture qu'il inspire :

Les hommes qui entrent ici ont l'âme triste, et les idées qu'ils viennent y chercher sont douloureuses ; ils pensent à cette méprisable vie si tourmentée et bornée par un tel gouffre, à l'enfer, à la passion du Christ agonisant sur sa croix, aux martyres des saints torturés par les persécuteurs. Sous ces enseignements de la religion et sous le poids de leurs propres craintes, ils s'accommoderaient mal de la gaieté et de la beauté simple du jour ; ils ne laissent pas entrer la lumière claire et saine. L'intérieur de l'édifice reste noyé dans une ombre lugubre et froide : le jour n'arrive que transformé par les vitraux, en pourpre sanglante, en splendeurs d'améthyste et de topaze, en mystiques flamboyements de pierreries, en illuminations étranges, qui semblent des percées sur le paradis.

Comme Hegel, et contrairement à Michelet, Taine trouve dans la fenêtre obstruée de vitraux une cause d'obscurité plutôt que de lumière, mais cette

pénombre est chez lui plus favorable à l'enténébrement doloriste de l'âme qu'à son élévation vers l'infini. La forme fondamentale de l'édifice – le plan en croix – symbolise encore, pour ces « imaginations délicates et surexcitées », la souffrance fondatrice, et son principe constructif et stylistique – l'« ogive » –, en plein accord avec « l'intempérance et les curiosités de la fantaisie malade », rejette « la colonne, la poutre horizontale et posée en travers, le cintre, bref la forte assise, les proportions équilibrées, la belle nudité de l'architecture antique » (le thème de la *nudité*, véritablement obsédant et quelque peu fantasmatique dans les évocations tainiennes de la vie antique, vient investir ici la description de ses édifices). Le gothique aura donc pour support, et pour emblème, « non pas la rondeur simple de l'arcade ou le carré simple formé par la colonne et l'architrave, mais l'union compliquée de deux courbes cassées l'une par l'autre, qui est l'ogive ». Le terme courant d'*arc brisé* se voit ici très efficacement dévalorisé par cette simple conversion de *brisé* en *cassé*, qui transfère à l'élément constructif la morbidité foncière de la pensée qui y recourt. La suite est du même ton : aspiration au « gigantesque », « piliers monstrueux », « délicatesse des formes », « pourpre bigarrée des rosaces », « enchevêtrement des colonnettes mignonnes, des torsades compliquées » ; on dirait qu'il s'agit d'« atteindre en même temps l'infini dans la grandeur et l'infini dans la petitesse, accabler l'esprit des deux côtés à la fois, par l'énormité de la masse et par la prodigieuse abondance des détails ».

C'est au fond le réquisitoire de Vasari – et de tout l'âge classique –, mais aggravé ici d'une diatribe anti-chrétienne qui lui manquait, et qui porte la marque d'une idéologie plus récente. On pourrait dès lors croire la cause entendue et le verdict prononcé, mais il reste encore, et de nouveau, à trouver dans l'évolution ultérieure, « dans l'âge du gothique flamboyant », des motifs supplémentaires de condamnation. L'architecture « renonce maintenant à la solidité pour se donner tout entière à l'ornement » : clochers superposés, dentelles de moulures, murs évidés « presque tout entiers occupés par les fenêtres ; l'appui manque ; sans les contreforts plaqués contre les parois, l'édifice croulerait ; il s'émiette incessamment, et des colonies de maçons, installées à ses pieds, réparent continuellement sa ruine continue ». L'amoncellement de pierre ne peut plus tenir par lui-même, on lui adjoint, *horribile dictu*, une « armature de fer, et le fer, en se rouillant, appelle la main de l'ouvrier, pour soutenir l'instabilité de cette mensongère magnificence ». On entend là, je suppose, l'une des premières diatribes contre le « mensonge » de l'armature métallique, qui porteront bientôt contre les « tricheries » du gratte-ciel néo-gothique. Bref, « l'église ne semble plus un monument, mais un bijou d'orfèvrerie. C'est une verrière diaprée, un filigrane gigantesque, une parure de fête, aussi ouvragée que celle d'une reine ou d'une fiancée. Parure de femme nerveuse et surexcitée, semblable aux costumes extravagants du même siècle, et dont la poésie délicate, mais malsaine, indique, par son excès, l'imagination troublée, l'aspiration violente et impuissante, propres à un âge

de moines et de chevaliers ». Or cette architecture couvre bientôt toute l'Europe et étend son empreinte à toutes les constructions, civiles, militaires, aux meubles, aux vêtements, « en sorte que, par son universalité, elle exprime et atteste la grande crise morale, à la fois malade et sublime, qui, pendant tout le Moyen Âge, a exalté et détraqué l'esprit humain ». Il y a quelque chose de suspect dans cet acharnement de dénonciation d'une hystérie, nécessairement féminine, à laquelle le discours dénonciateur semble bien un peu se complaire.

*

Ce dernier gothique, Taine dit le voir « à Strasbourg, à Milan, à Nuremberg, dans l'église de Brou ». Il l'a vu en tout cas à Milan, dont il décrit le Dôme⁵⁹ avec beaucoup moins de hargne, comme manifestant « à la fois son triomphe et son excès ». Jamais pourtant « on ne l'a vu si aigu, si brodé, si compliqué, si surchargé, si semblable à une pièce d'orfèvrerie ». Mais c'est que notre voyageur vient de passer quelques semaines à Rome, où l'architecture religieuse du baroque lui est apparue comme le comble de l'artifice et de la théâtralité. Par contraste, l'intérieur du Dôme le fait s'exclamer, sans nuance péjorative : « Voilà le vrai temple chrétien. » Du coup, c'est la vieille métaphore forestière qui revient au premier plan : « grand bois », « vieille forêt germanique », « une architecture complète comme celle de la Grèce, ayant comme celle de la Grèce sa racine dans les formes végétales. Le Grec prend pour type le tronc de l'arbre coupé, le Germain l'arbre entier avec ses branches et ses feuilles » (on voit que, pour Taine comme pour Goethe, l'architecte gothique est nécessairement « germain », même si les bâtisseurs qui œuvrèrent au Duomo du XIV^e au XVI^e siècle – et encore au XIX^e pour la façade, commandée par Napoléon – étaient en partie français, et même... italiens). « En tout cas, je n'ai jamais vu d'église où l'aspect des forêts septentrionales soit plus sensible, où l'on imagine plus involontairement les longues allées de troncs qui se rejoignent par des angles aigus, les dômes de feuillages irréguliers et entrelacés, l'ombre universelle semée de clartés par les feuilles colorées et diaphanes. [...] On passerait la journée ici comme dans une forêt, l'esprit aussi calme et aussi rempli, devant des grandeurs aussi solennelles que celles de la nature. [...] Un rêve mystique avec un sentiment neuf de la nature septentrionale, voilà la source de l'architecture gothique⁶⁰. » La critique ne vient qu'après réflexion – au bout de la « journée », peut-être : « Au second regard, on sent bien les exagérations et les disparates. Ce gothique est du dernier âge, inférieur à celui d'Assise ; au-dehors surtout, les grandes lignes disparaissent sous l'ornementation. [...] Ici paraît le caractère propre du Moyen Âge, la disproportion entre le désir et la puissance. »

Reproche modéré, et d'ailleurs aussitôt rétracté : « Mais devant une telle œuvre la critique n'a pas de place. On la chasse de son esprit comme un intrus : elle reste à la porte et n'essaie même pas de revenir. » Tout se passe en

somme – la distance chronologique étant si faible entre le *Voyage en Italie* et la *Philosophie de l'Art*, qui lui emprunte d'ailleurs souvent – comme si l'emportement contre le genre se taisait devant l'œuvre singulière, dont la présence effective, peut-être, vient tempérer la fièvre d'une description générique un peu trop libre de tout contrôle. Mais cette série de textes, depuis Goethe et Chateaubriand, qui compose bien elle aussi – sans doute avec d'autres – une sorte de genre (« la » page sur « la » cathédrale gothique), donne parfois le sentiment d'une suite de morceaux de bravoure, où les mêmes thèmes descriptifs et métaphoriques peuvent inspirer *ad libitum* une appréciation tantôt positive, tantôt négative – signe en tout cas de l'intensité que peut revêtir la relation à cet objet multiple, forcément absent et à la limite purement virtuel.

*

Après Taine – ou plutôt en même temps que lui, puisque le *Dictionnaire raisonné* de Viollet-le-Duc paraît de 1854 à 1868, et ses *Entretiens sur l'architecture* de 1863 à 1872⁶¹ – et au moins jusqu'aujourd'hui, le discours sur le gothique se déporte sur un terrain en principe plus fonctionnel, non sans controverses tout aussi vives, ni d'ailleurs sans retours à des embardées interprétatives ou appréciatives aussi surprenantes : voyez le parallèle hasardé par Panofsky entre l'architecture des cathédrales et la pensée scolastique⁶². Je ne me risquerai pas sur ce terrain technique, mais cette longue histoire montre assez comme un genre (un style investi dans un genre) peut constituer globalement une forme symbolique capable de susciter des pages de commentaires enflammés. Il n'est pas certain que, pour les multitudes de visiteurs, chaque édifice évoque systématiquement l'ensemble du genre, mais il me semble que cette conscience générique n'est jamais très loin de l'esprit lors d'une telle contemplation – cette conscience qui incite Proust, par exemple, sur les pas de Ruskin et devant la façade d'Amiens, à évoquer, par le truchement des « toiles sublimes » de Monet, celle de Rouen, sans même signaler le changement de lieu, comme si Monet avait peint, à des heures diverses et sous des lumières changeantes, la façade d'une (de « la ») cathédrale générique : « Quand vous voyez pour la première fois la façade occidentale d'Amiens, bleue dans le brouillard, éblouissante au matin, ayant absorbé le soleil et grassement dorée l'après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant, à n'importe quelle de ces heures que ses cloches sonnent dans le ciel, et que Claude Monet a fixées dans ses toiles sublimes où se découvre la vie de cette chose que les hommes ont faite, mais que la nature a reprise en l'immergeant en elle, une cathédrale... » Le lecteur non informé pourrait bien croire que Monet a consacré sa célèbre série à la façade d'Amiens. De cet échange, ou de ce glissement du singulier au générique et réciproquement, de cette vision de *l'œuvre comme genre*, l'opérateur, on le sait depuis Aristote qualifiant Euripide de *tragikôtatos*, est la notion de *par excellence*, qui fait de l'œuvre singulière une illustration emblématique de son

genre. Elle ne manquera pas de figurer au bas de cette même page⁶³ : « Amiens, la cathédrale gothique par excellence » – comme l'était Strasbourg pour Goethe et, pour Taine, laudativement ou non, le Dôme de Milan.

*

« Et réciproquement », disais-je, puisque « la » cathédrale générique permet ici de passer d'un singulier à un autre à travers une essence commune (on pense inévitablement à l'expérience de la mémoire involontaire) ; mais le cas exemplaire de cette réciproque – du genre à l'œuvre –, on le trouve dans cette célèbre illustration du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, qui met sous nos yeux la représentation synthétique de ce que Viollet, évidemment auteur de cette planche, appelle modestement une « cathédrale gothique idéale ». Idéale sans être abstraite, dirait de nouveau le Proust du *Temps retrouvé*, cette cathédrale fantasmatique de plume et d'encre, presque une maquette, rien n'empêcherait de l'exécuter en édifice de pierre, ce qui en ferait à coup sûr l'un des fleurons néo-gothiques du *revival* dix-neuviémiste, comme Sainte-Clotilde à Paris ou Saint-Patrick à New York – ou, un peu plus haut dans Manhattan, Saint-John-the-Divine si l'on parvient à la terminer un jour. « Idéale », elle l'est surtout par accumulation, par saturation de tous les éléments, de tous les traits distinctifs du style : profusion des flèches, des gâbles, des arcs-boutants à pinacles, de tout ce qui peut accuser l'obsession supposée de l'angle aigu ; plus seulement un pastiche, mais bien une charge, un vrai cauchemar tainien – de quoi regretter, sans doute, la « nudité » de l'art antique ; mais de quoi regretter aussi, dans l'autre sens, que les tours de façade de Notre-Dame n'aient pas reçu, de la main du même Viollet-le-Duc, les flèches qui leur manquent toujours si cruellement. « Idéale » ne signifie certainement pas *parfaite*, et d'ailleurs, comme disait à peu près Kant et comme on ne le répétera jamais assez, la perfection n'est pas une qualité esthétique. Cette cathédrale virtuelle illustre assez bien, avec tous les excès et les échecs inhérents à ce type de synthèse, ce que peut être, ici quasi réalisé, le genre comme œuvre – au sens fort : la *mise en œuvre* du genre.

*

Je qualifiais plus haut de « fantomatique » la notion de plaisir générique, considérant que la relation esthétique (de *goût*) que nous pouvons entretenir avec un genre n'est jamais relation à un objet concret *in praesentia* dont on puisse jouir, mais toujours à une classe abstraite, par définition plutôt absente que présente, et par là même soustraite à toute jouissance effective : « aimer » un genre peut être un sentiment très intense, mais, encore une fois, et comme bien d'autres, plutôt de l'ordre du désir que du plaisir, et dont le contenu consiste surtout à rechercher la satisfaction que procurerait la relation effective à une œuvre affiliée à ce genre.

Il existe bien, pourtant, et fort bien, une manière de plaisir générique : il

est dans la satisfaction esthétique que procure, dans (à l'occasion de) la relation à une œuvre, le sentiment – fondé ou non, simple ou complexe, direct ou indirect – de son appartenance à un genre ; c'est ce type de relation – relation au générique à travers un singulier paradigmatique qui l'exemplifie « par excellence » – qu'illustrent si souvent, nous l'avons vu, la *Poétique* d'Aristote ou l'*Esthétique* de Hegel, et que théorise, chez le premier, la notion de « plaisir propre [à un genre] ».

Si l'on veut bien sortir du cadre trop conformiste (j'entends : trop attaché aux seules relations de *conformité* générique) des esthétiques classiques, on peut compter au moins, mais à coup sûr, au nombre de ce type de satisfactions :

– La reconnaissance des traits récurrents, qu'ils affectent toute la durée de l'œuvre – comme le récit en voix *off* à la première personne du héros dans les films noirs, dérivé des romans de même couleur de Chandler, Hammett ou James Cain – ou qu'ils interviennent, d'une manière plus ou moins prévisible, en un point particulier de l'action, comme le moment où le lieutenant Columbo, après une fausse sortie, demande à poser « une dernière question ». On pouvait noter, dans les films français où figurait Jean Gabin après la guerre, un trait presque systématique, très proche des contraintes rituelles des séries télévisées, et dont je me suis toujours demandé s'il figurait au contrat : cette obligation – mais je la perçois plutôt comme un privilège accordé à l'acteur – consiste à apparaître au moins une fois vêtu d'un pyjama (impeccablement repassé). Cette règle comportait peut-être des exceptions, mais elle suffisait à soutenir l'intérêt de ces films, d'ailleurs inégaux en mérite : on guettait l'apparition du pyjama et, sitôt satisfait ce rite, on pouvait rentrer chez soi.

– La perception du mode de variation qui accompagne nécessairement cette récurrence : le lieutenant Columbo ne doit jamais pratiquer deux fois la même fausse sortie, et Peter Falk assure que cette règle a coûté bien du travail à toute l'équipe. Les spécialistes doivent pouvoir distinguer les pyjamas de Gabin d'un film à l'autre. Mais l'équilibre entre norme et variante dépend d'une certaine liberté, ou volonté, auctoriale ou actoriale : Columbo ne change jamais de voiture, ni d'imperméable (son interprète a toujours eu recours au même accessoire, pieusement conservé, dit-il, dans la penderie de son propre domicile), mais Gabin arborait volontiers (quoique successivement) plusieurs pyjamas dans le même film – peut-être deux dans *French Cancan*, et, si j'ai bonne vue, quatre dans *Mélodie en sous-sol*...

– Le sentiment du passage au « second degré », c'est-à-dire du moment où l'observance, nécessairement consciente, de la convention se nuance d'un auto-pastiche plus ou moins ironique, comme lorsque Columbo, à qui une suspecte, irrésistible pour tout autre puisque incarnée par Faye Dunaway, demande glorieusement quel est son prénom, répond, plus que jamais à cheval sur le règlement : « Lieutenant ». Comme cette nuance est nécessairement légère, elle peut fort bien être plus attentionnelle (de la part du

récepteur) qu'intentionnelle (de la part de l'auteur) ; trancher ce point exigerait une étude chronologique de la série, dans l'ordre de sa production réelle, étude qui n'est à la portée d'aucun récepteur ordinaire : étant donné le désordre dans lequel les téléspectateurs voient et revoient aujourd'hui ces épisodes, chacun interprète à sa guise, et cet *ad libitum* fait à l'évidence partie du jeu. Mais, entre la simple variation et cette sorte de clin d'œil humoristique, la frontière est éminemment poreuse. Par exemple, la convention du monologue *off* dans le thriller est techniquement motivée dans *Double Indemnity*⁶⁴, où nous découvrons *in fine* que ce récit-confession est dicté au magnétophone, par le héros mourant, à l'intention de son ami enquêteur ; elle est au contraire démotivée (rendue invraisemblable) dans *Laura*⁶⁵, où le héros, qui meurt à la fin, n'est évidemment pas en mesure d'assumer le récit jusqu'à son terme ; elle est spectaculairement subvertie dans *Sunset Boulevard*⁶⁶ (qui d'ailleurs n'est pas exactement un *thriller*), où l'histoire est racontée – nécessairement en *flash-back* – par le cadavre que l'on voit, dans la première séquence, flotter dans la piscine de sa meurtrière. Ces accentuations, ou dénudations (pour parler comme les formalistes russes), du procédé ne sont pas très loin du degré suivant, qui donne...

– Le sentiment d'une transgression des normes, transgression qui par définition les suppose et, parfois, les conforte en se révélant à temps une fausse transgression. Un épisode de *Columbo* s'intitule quelque chose comme « L'enterrement de Mme Columbo » ; l'idée que la mythique épouse du lieutenant puisse mourir en cours de série constitue une entorse d'autant plus grave qu'irréversible – même si personne ne se soucie plus (n'est plus en mesure de se soucier) de l'ordre de succession de ses épisodes. Le spectateur se doute bien, dès le titre, qu'il y a là quelque supercherie, mais le fait est que l'épisode commence par une scène au cimetière où Columbo figure en veuf inconsolable, et le démenti, bien entendu, n'en viendra qu'au dénouement. Cette transgression majeure s'accompagne d'ailleurs d'une transgression mineure, mais en un sens plus troublante : Columbo reçoit « chez lui » (lieu en principe aussi inaccessible que l'Olympe aux simples mortels) la coupable à démasquer, et nous découvrons, en même temps qu'elle, une photographie de Mme Columbo, qui sort ainsi de son habituelle invisibilité ; quoique morte – parce que morte –, et par le truchement de cette image, elle s'incarne soudain, ou presque, à l'écran (le tabou sur le visage, au contraire, ne frappe pas l'épouse disparue de Navarro, dont la photo figure toujours en bonne place dans l'appartement du commissaire, lieu obligé, je crois, de la dernière scène). Il se révélera, toujours *in fine*, que cette représentation est aussi trompeuse que la mise en scène du décès, et que la personne photographiée n'était *pas* Mme Columbo, mais quelque belle-sœur aussi éphémère que complaisante, tout comme l'appartement où se situe la scène finale était en fait celui d'un adjoint de Columbo. Tous les interdits sont donc respectés, mais l'épisode se donne les gants de prétendre les violer, aussi longtemps qu'il est possible de le feindre.

De fait, un genre populaire comme la série télévisée ne peut guère supporter de véritables transgressions : chaque série a sa « bible », ou catalogue de traits obligés, fussent-ils négatifs (Columbo n'a pas de prénom, Mme Columbo n'apparaît jamais), avec lequel on peut certes jouer – surtout au bout d'un certain temps, lorsque le ressort commence à se fatiguer, et qu'il devient opportun de le retendre par un nouveau tour d'écrou –, mais qu'on ne peut trahir absolument, sous peine de désaffection. Dans les genres savants et les arts nobles, qui supposent un public d'esprit plus ouvert, la marge est sans doute moins étroite. Même en régime classique, les artistes savent élargir le champ par touches plus ou moins légères, par essais plus ou moins audacieux. J'ai rappelé la manière dont Corneille, pour le *Cid*, commence par couvrir son dénouement (presque) heureux par un changement de genre (« tragi-comédie »), puis s'enhardit à réintégrer le genre « tragédie ». Racine lui-même, que son génie porte beaucoup moins à l'innovation générique, se permet dans *Bérénice* – non pas contre la définition aristotélécienne du genre, mais contre l'opinion répandue – un dénouement dépourvu de « sang » et de « morts », qui n'a de tragique que la séparation *invitus invitam* des deux amants et « cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie » ; et, dans *Bajazet*, une action quasi contemporaine (mais exotique), de nouveau contraire aux habitudes du public et non aux règles écrites. Un pas de plus dans la liberté prise, et voici, de nouveau chez Corneille, un trait franchement « contre-standard⁶⁷ », qui inaugure ce que l'on préférera, au moins en régime classique, considérer comme un nouveau genre : la déjà mentionnée *comédie héroïque*, qui combine l'action comique et le caractère noble des personnages. Mais l'adoption d'un nouveau standard, et plus encore l'élargissement de la catégorie – si l'on évacue, comme on le fait à peu près depuis le XIX^e siècle, toute distinction de genre à l'intérieur de la catégorie plus vaste *théâtre* –, suppriment inévitablement le sentiment de transgression. C'est à coup sûr se débarrasser de considérations scolastiques et/ou oiseuses, mais c'est peut-être se priver d'une source de plaisir, comme le béotien en musique pop qui ne perçoit aucune différence entre *punk* et *new wave*. Les mélomanes et les amateurs de peinture d'aujourd'hui, qui disposent d'un concept (pour parler comme Hegel) élargi de la musique ou de la peinture, sont à jamais frustrés du frisson que durent ressentir les premiers auditeurs de musique atonale, ou les premiers spectateurs de toiles abstraites. L'art contemporain, cette confuse mêlée culturelle où convergent allègrement tous les arts, visuels, plastiques, sonores, olfactifs et autres, ne manque certainement pas de réjouir ses *aficionados*, mais je ne suis pas sûr qu'il soit de nature à aiguïser chez eux le sens des différences et le sens des discernements.

Un autre danger peut encore menacer un genre, et plus largement un art,

que cette dilution dans l'entropie : c'est la stagnation stylistique, avec la régression historisante qui manque rarement de l'accompagner – l'architecture du XIX^e siècle a connu ses poussées néo-gothiques, néo-romanes, néo-renaissantes, et celle du XX^e finissant ses *revivals* de toute sorte, phases rétro avantageusement qualifiées de « post-modernes ». La brève histoire du jazz a déjà offert un ou deux exemples assez instructifs de ce phénomène.

Il n'est sans doute pas beaucoup plus raisonnable d'annoncer la « mort du jazz » que la « fin de l'art » en général. L'espèce humaine et ses occupations spécifiques étant ce qu'elles sont, il serait un peu plus raisonnable de penser que l'art, et la relation esthétique en général, en sont devenus une composante permanente, qui n'a plus aucune raison de s'éteindre ou de s'épuiser un jour. Ce qui peut se produire, et s'est donc déjà produit, c'est plutôt un arrêt du mouvement d'évolution et de révolutions successives qui marque l'histoire de l'art en général, et de chaque art en particulier, au moins depuis la Renaissance (mais ni l'Antiquité classique ni le Moyen Âge ne témoignent d'une véritable stagnation de ce type). On pourrait imaginer, en ce sens, l'instauration à venir d'une phase, éventuellement durable, voire définitive, où les artistes continueraient de produire des œuvres capables de satisfaire le goût du public, sans aucune modification perceptible dans le style ni dans l'objet, comme on croit pouvoir l'observer à certaines (longues) périodes de l'art chinois ou égyptien (méfions-nous toutefois de l'illusion rétrospective, ou de ce que Paulhan appelait « l'illusion des explorateurs » face à des cultures trop lointaines). C'est apparemment cet aimable paradis post-historique que nous promet Arthur Danto.

Je ne suis pas certain que le jazz n'en soit pas, dans sa sphère et, souhaitons-le, pour un temps seulement, parvenu à ce stade. Les touristes qui fréquentent les boîtes de La Nouvelle-Orléans peuvent entendre tous les soirs des performances, à eux destinées, dans le style du même nom, qui peuvent éventuellement comporter une (faible) part d'improvisation, mais aucune d'évolution stylistique : c'est un *revival* à jet continu, qui n'a aucune raison d'innover puisqu'il vise à satisfaire un public qui ne le souhaite certainement pas. Le jazz plus vivant qu'on peut entendre aujourd'hui à New York ou à Paris n'est certes pas figé dans ce type de reconstitution folklorique, mais on ne peut dire non plus qu'il témoigne d'une forte évolution par rapport au style qu'ont inventé dans les années quarante et cinquante une ou deux générations de boppers. Le fait est plutôt qu'après les embardées en impasse du *free*, il est revenu à ce qui avait été son langage harmonique à la fois le plus équilibré et le plus fécond en possibilités d'improvisation. Mais improviser n'est pas innover (improviser dans un style n'est pas faire évoluer ce style), et ce néo-bop a installé le jazz dans un nouveau *mainstream* qui dure, en somme, depuis maintenant plus d'un demi-siècle : sauf différences individuelles, rien ne distingue musicalement (sinon techniquement) ce qui se fait de mieux aujourd'hui de ce qui se faisait de mieux hier, ou avant-hier. C'est toujours une grande source de plaisir esthétique, et aussi d'accomplissement artistique,

puisque l'improvisation, fût-ce dans un style établi, voire figé, de longue date, est une forme de création, et en ce sens le jazz est bien toujours vivant. Mais, pour une musique qui, de 1920 à 1950, n'avait cessé, d'année en année, de modifier son style et d'enrichir son idiome, cette phase de stagnation, sans doute transitoire, peut surprendre autant qu'elle comble ceux pour qui ce style-là est insurpassable. Mais, après tout, cesser d'innover est une innovation comme une autre.

Ce qui peut le plus ressembler à des innovations véritables résulte ici de rencontres, plus ou moins fécondantes, comme nous en avons déjà connu plus d'une entre la tradition jazzistique et des musiques plus ou moins voisines, comme l'afro-cubain, la bossa-nova, la salsa, le rock, le rap, la production électronique et autres importations stylistiques ou technologiques. Je ne suis pas certain que l'esprit de la chose survive toujours à ces diverses « fusions », mais la part d'appréciation subjective qui entre dans ce genre de pronostic doit plutôt inciter à la prudence. Après tout, le jazz est né, au début du siècle dernier, de tels mixages, et le désir de « purification » peut être aussi meurtrier, ou pour le moins stérilisant, en esthétique qu'ailleurs. Louis Armstrong, qui pourtant ne pouvait ignorer de quel *melting pot* culturel venait sa musique, jurait dans les années quarante que le bop « n'était plus du jazz », comme d'autres, au même moment, juraient que l'expressionnisme abstrait n'était plus de la peinture. Savoir d'où l'on vient ne garantit pas qu'on sache où l'on va. L'essentiel est peut-être de savoir pour qui sonne le jazz.

*

J'ai parlé de *Columbo* comme d'un genre, qu'il n'est pas : c'est une série parmi d'autres à l'intérieur du genre *série*, et qui ne partage avec les autres que l'obligation de respecter ses contraintes propres ; c'est-à-dire que le genre *série* est un genre plus fortement « codé » que bien d'autres (chaque série particulière ayant son propre code), pour des raisons qui tiennent sans doute au système de production et au régime de consommation que lui impose le fait de « récurrence » télévisuelle. Mais la récurrence en elle-même n'est pas indissociablement liée aux pratiques de la télévision : il existe des quasi-séries au cinéma (*James Bond*, *Lemmy Caution*, les *Gendarme*, les *Bronzés*, etc.), et aussi dans le roman, au moins populaire, et au moins depuis *Rocambole*, dont les codes n'ont peut-être pas grand-chose à envier à ceux qui sévissent sur le petit écran. Et c'est sans doute la récurrence, plutôt que ses divers véhicules, qui entraîne la nécessité des conventions répétitives – même si certaines collections, voire maisons d'édition, comme Harlequin, imposent des contraintes aussi serrées, voire davantage, à des ensembles génériques pourtant dépourvus, si je ne m'abuse, de récurrence au sens propre, mais non de constance dans les « contrats de lecture » et les normes de production.

*

Je vois bien qu'avec ces faits de série, nous sommes entrés sans trop y prendre garde dans un champ qui n'est pas seulement celui des genres (éventuellement transhistoriques et de définition parfois purement analogique, comme lorsqu'on juge que la *Chanson de Roland* est un poème épique), mais aussi des groupes d'œuvres, définis par une aire historico-géographique, comme le roman picaresque espagnol, ou par une (plus ou moins grande) unité de source auctoriale : la série des *Rocambole* est (sauf intervention de « nègres ») l'œuvre du seul Ponson du Terrail, et les *Arsène Lupin* du seul Maurice Leblanc. Plus ou moins grande, car une série romanesque, comme toute autre œuvre littéraire, peut être écrite, comme on dit généreusement, « à quatre mains » (les *Fantômas* d'Allain et Souvestre), et peut être aussi prise en charge par un ou plusieurs auteurs de substitution après décès de l'initiateur (ce fut, je crois, le cas des *OSS 117* de Jean Bruce), comme Masaccio continue Masolino, et Filippino Lippi continue Masaccio dans la chapelle Brancacci, ou comme Süßmayr termine le *Requiem* de Mozart et Alfano la *Turandot* de Puccini. Mais le cinéma (et bien sûr, mais de façon un peu moins visible, la télévision) présente un trait qui lui est assez propre, du fait de la pluralité d'intervenants dans cette œuvre hautement collective qu'est un film – et spectaculairement propre, en particulier, pour des raisons qui tiennent à la politique d'emploi et de contrats des grands studios (chaque studio fonctionnant un peu comme une troupe stable), au cinéma hollywoodien de la grande époque. Ce trait, c'est la manière dont les participants à la création filmique – producteurs, scénaristes, dialoguistes, musiciens, directeurs de la photographie, décorateurs, monteurs, et surtout (je veux dire : d'une manière particulièrement perceptible) réalisateurs et comédiens – circulent d'un film à l'autre, et souvent d'un genre à l'autre, tissant à travers toute cette production un réseau complexe de relations entrelacées qui en fait un ensemble d'œuvres liées, ou plutôt apparentées entre elles, par une communauté, tantôt de producteur, tantôt de scénariste, tantôt de réalisateur, tantôt d'interprète, tantôt de tout cela à la fois – mais un film, s'il n'a, par exemple, qu'un réalisateur, compte toujours plusieurs interprètes, ce qui complique encore le jeu. Les amateurs de western perçoivent bien ce qui unit entre eux les films de Ford, ceux de Hawks, ceux d'Anthony Mann, ceux de Peckinpah ou ceux de Sergio Leone ; mais ils perçoivent aussi bien ce qui unit les films où figure John Wayne (de Ford à Hawks), ou James Stewart (de Ford à Mann), ou Henry Fonda (de Ford à Leone). Les amateurs de comédie conjugale distinguent Cukor de Capra, Capra de Hawks, Hawks de McCarey, McCarey de Donen, Donen de Minnelli, mais ils voient circuler entre ces réalisateurs des interprètes comme Claudette Colbert, Irene Dunne, Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Clark Gable, Cary Grant, Gary Cooper, et d'archef James Stewart. Certains réalisateurs se sont cantonnés dans un genre, comme Capra (pas tout à fait) dans la comédie, Ford (pas tout à fait) dans le western, ou Hitchcock dans le « film à suspense », mais la plupart ont pratiqué la migration transgénérique, comme Wilder entre film noir et comédie, ou

Hawks entre gangster, aventure, aviation, guerre, comédie et western. À cette migration, peu d'acteurs échappent, même si Wayne reste typiquement l'incarnation d'un cow-boy ou d'un shériff (chez Walsh, chez Ford, chez Hawks), Bogart (chez Walsh, chez Hawks, chez Huston), d'un gangster ou d'un « privé » – presque toujours, en tout cas, d'un *tough guy*, même dans les grands espaces de la Sierra ou dans la jungle africaine –, et si Grant reste toujours, aussi typiquement, étranger à l'univers du western. Grant, de fait, se partage équitablement entre comédie (chez McCarey, Hawks, Cukor, Donen, et même une fois chez Capra) et suspense (chez Hitchcock, bien sûr), et Stewart entre comédie (chez Lubitsch, Capra, Cukor), western (chez Mann, chez Ford) et de nouveau suspense, toujours chez Hitchcock. La prégnance de certains de ces interprètes rend parfois leur participation aussi significative que celle du réalisateur, et ce n'est pas toujours par pure inculture ou naïveté que l'on parle d'un film « de Bogart », ou « de Wayne », ou que l'on distingue, dans la production de Hitchcock, entre les films « avec Grant » et « avec Stewart », ou que l'on privilégie, parmi les westerns (au moins huit) d'Anthony Mann, le « cycle », comme on dit parfois, des cinq « avec Stewart » : *Winchester 73*, 1950 ; *Bend of the River*, 1952 ; *The Naked Spur*, 1953 ; *The Far Country*, 1955 ; *The Man from Laramie*, 1955 – non sans quelque injustice pour au moins deux autres : *The Tin Star*, 1957, avec Fonda, et *Man of the West*, 1958, avec Cooper. Cet ensemble, qui ne constitue pourtant nullement une « série » au sens canonique et contraignant du terme, forme de manière tout à fait exemplaire ce que j'appelais un « groupe », c'est-à-dire un peu plus (en intension) qu'un genre : c'est un groupe à l'intérieur d'un genre (comme *La Comédie humaine* ou *Les Rougon-Macquart* à l'intérieur du genre romanesque), évidemment lié par une unité d'auteur, qui se double fortement ici (outre la proximité chronologique dans la production de cet auteur) d'une unité d'acteur – un peu, *mutatis mutandis*, comme les diverses « scènes » de *La Comédie humaine* sont superlativement liées entre elles par ce qu'on appelle le « retour des personnages ». Entre les cinq westerns de « Mann-Stewart », il n'y a certes pas retour de personnage (ce qui en ferait une série), mais le retour très marqué de l'acteur leur confère une parenté – pour le coup, ce que Wittgenstein appellerait une « ressemblance de famille » – qui ne contribue pas peu au charme de l'ensemble.

*

Un signe de fatigue générique, ou peut-être un palliatif, ou anticorps à celle-ci, consiste à construire un film sur un couple (généralement masculin, mais on vit bien ensemble, par exemple, Jane Russell et Marilyn Monroe dans *Gentlemen Prefer Blondes*, de Hawks, 1953, et Brigitte Bardot et Jeanne Moreau dans *Viva Maria*, de Malle, 1965) de héros-stars, en principe à égalité d'importance. C'est le cas de Lancaster et Cooper dans *Vera Cruz*⁶⁸, de Wayne et Stewart dans *The Man Who Shot Liberty Valance*⁶⁹, de Wayne et Widmark dans *Alamo*⁷⁰ – ou de Wayne et Mitchum dans *El Dorado*⁷¹, dont

les héros (et un peu les interprètes) sont eux-mêmes assez fatigués pour devoir se soutenir, ou se compléter. Ce type de doublon, que les studios de la grande époque auraient peut-être considéré comme un luxe ruineux, peut devenir lui-même, et en lui-même, une espèce de genre à retrouver, comme le couple Newman-Redford chez George Roy Hill⁷². Mais « couple » n'est pas le mot le plus approprié, toute question d'identité de sexe mise à part : il s'agit plutôt de *duos*, au sens musical du terme, les deux acteurs jouant à la fois l'un avec l'autre, l'un pour l'autre et l'un contre l'autre, tout tiers étant, sinon exclu, du moins repoussé à l'arrière-plan. Cette clause empêche donc d'appliquer la définition à des couplages moins équilibrés, et/ou moins détachés du reste de la distribution, comme Grant-Stewart dans *The Philadelphia Story*⁷³ – où le véritable premier plan est d'ailleurs dévolu à la seule Katharine Hepburn –, ou Wayne-Martin dans *Rio Bravo*⁷⁴ – où Dean Martin, Rickie Nelson et Walter Brennan se partagent le second plan, Angie Dickinson formant avec Wayne le vrai couple vedette ; mais elle s'applique mieux à Wayne-Clift dans *Red River*⁷⁵, malgré une différence d'âge clairement inscrite dans la diégèse : Matt Garth est à la fois l'adversaire et, symboliquement, le fils adoptif de Tom Dunson.

Ce *co-starring* d'un duo unisexe évoque inévitablement une pratique fréquente dans le jazz. Je ne pense pas ici à ces formations plus ou moins régulières où se trouvent au premier plan deux vedettes à statut plus ou moins égal, comme Miles Davis et John Coltrane dans les années cinquante (cette égalité-là est d'ailleurs plutôt rétrospective, car Miles y était en fait le leader du quintette, et la gloire de Coltrane n'était pas encore à son zénith), ou Gerry Mulligan-Chet Baker à la même époque, ou Clifford Brown et Max Roach dans le quintette qu'ils co-dirigeaient, mais plutôt à ces éphémères rencontres au sommet (*X Meets Y*) qu'aimait particulièrement organiser Norman Granz pour les concerts du JATP et pour sa marque de disques *Verve* : Gillespie-Eldridge (1954-55), Gillespie-Getz (1953-56), Gillespie-Rollins, Gillespie-Stitt (1957), Getz-J. J. Johnson (1957), Mulligan-Hodges (1960), Monk-Coltrane (1957-58, mais pour Orrin Keepnews sur *Riverside*), Monk-Mulligan (1957, *idem*), Ellington-Coltrane (1962, mais pour Bob Thiele sur *Impulse*). Il s'agit dans tous ces cas, et quelques autres, de réunir deux musiciens évoluant d'ordinaire chacun dans sa propre formation, et de les faire jouer ensemble, soit avec la formation courante de l'un d'eux, soit avec une formation indépendante et censée neutre : chez Granz, la section rythmique habituelle du JATP, dont les piliers étaient le pianiste Oscar Peterson et le bassiste Ray Brown. Ces confrontations présentaient à la fois l'avantage commercial d'une affiche (ou pochette) doublement attrayante, et l'avantage artistique d'une nécessaire adaptation réciproque entre deux styles souvent bien distincts, et d'une rivalité stimulante, dans une pratique musicale où une telle stimulation ne peut que profiter à la qualité de l'improvisation. La performance d'interprétation au cinéma n'est certes pas du même ordre que la performance d'improvisation musicale, mais cette différence est secondaire par rapport au

bénéfice apporté, ici comme là, par l'émulation entre les partenaires, et au plaisir éprouvé par le public à voir ensemble, et se frottant l'un à l'autre (au risque évident de surenchère), deux « pointures »⁷⁶ pour le prix d'une, et qui font la paire.

*

Je n'ai parlé que de duos unisexes, parce que le couple formé par un acteur et une actrice n'a rien en soi de notable : c'est la base même de la distribution la plus courante. Il peut toutefois sortir du tout-venant, soit parce que ce couple est connoté par une relation extra-filmique notoire qui en renforce l'impact (Katharine Hepburn et Spencer Tracy, Lauren Bacall et Humphrey Bogart), soit au contraire par une discordance culturelle très marquée, comme entre ladite Hepburn et ledit Bogart, casting échangiste et infernal de Huston pour *The African Queen* (1951), dont le tournage fut apparemment à la hauteur de ce choc entre deux monstres sacrés (trois en comptant Huston, quatre en comptant l'Afrique), si j'en crois le récit de la principale victime⁷⁷. Autre Hepburn (Audrey), autre rencontre inattendue, en pleine forêt de Sherwood, celle de la plus urbaine des actrices avec un Sean Connery encore marqué, aux yeux du public, par le rôle de James Bond : Richard Lester, *Robin and Marian* (1976). Il fallait oser ce duo-là, aussi émouvant qu'imprévu.

*

Autre recette de jouvence, lorsqu'un même personnage, historique ou fictionnel, est successivement interprété par deux ou plusieurs acteurs. Des quasi-séries comme les *James Bond* (Sean Connery, Roger Moore, Timothy Dalton, Pierce Brosnan...) ou les *Maigret* (Gabin, Jean Richard, Bruno Cremer...) nous ont familiarisés avec ces transferts de rôle qui étaient depuis toujours, mais alors sans traces et donc sans occasion de comparaison, le pain quotidien du théâtre. La pratique du *remake*, ou du quasi-*remake*, souligne le fait en faisant revenir non seulement le personnage, mais aussi l'action qui l'a illustré. Par exemple, en régime (à base) historique, le fameux règlement de comptes à O.K. Corral a inspiré successivement (au moins) à John Ford *My Darling Clementine* (1946) où le shériff Wyatt Earp est incarné par Henry Fonda, puis à John Sturges *Gunfight at the O.K. Corral* (1957), où il l'est par Burt Lancaster (mais Earp apparaît évidemment dans bien d'autres films, et en d'autres actions). En régime fictionnel, le même roman de Raymond Chandler *The Big Sleep* a inspiré à Howard Hawks le film homonyme (1946), où Marlowe est Bogart, et à Michael Winner un *remake* (1978) transplanté de Los Angeles à Londres, où Marlowe est Robert Mitchum ; on retrouve Marlowe, entre autres, sous les traits de Dick Powell dans *Murder My Sweet* d'Edward Dmytryk (1944) ou d'Elliott Gould dans *The Long Goodbye* de Robert Altman (1973) : je ne sais plus si ces trois films sont tirés du même

roman que les deux précédents, mais le héros, récurrent, est bien le même par définition, et de toute façon les actions de thrillers *hard-boiled* sont interchangeables dans l'inextricable – ce qui m'autorise à annexer encore à ce corpus(cule) le *Chinatown* de Roman Polanski (1978), pour le privé qu'y incarne Jack Nicholson. Dans tous ces cas, et tant d'autres, on peut comparer au moins les styles de plusieurs cinéastes (Ford et Sturges sont assez « de niveau » pour que la comparaison ait un sens, Hawks, Dmytryk et Altman aussi), ou apprécier l'évolution du style d'un même cinéaste, comme lorsque Frank Capra reprend lui-même son *Lady for a Day* (1933) pour *A Pocketful of Miracles* (1961), ou Leo McCarey son *Love Affair* (1938, avec Charles Boyer et Irene Dunne) pour *An Affair to Remember* (1957, avec Cary Grant et Deborah Kerr) – la comparaison est d'autant plus instructive dans ce dernier cas que le scénario est resté pratiquement identique, ce qui n'est nullement le cas de tous les *remakes*, ni même de tous les (si j'ose dire) *self-remakes* ; il n'est pas facile d'y démêler ce qui revient au changement d'interprètes, mais il n'est pas moins instructif de comparer les incarnations de Dunne et de Kerr, de Boyer et de Grant, ni, pour revenir à nos westerns et films noirs, celles de Fonda et Lancaster, ou de Bogart, Powell, Mitchum, Gould et Nicholson. Mais le plus captivant est à coup sûr dans le « bougé » que ces transferts impriment aux personnages, aux films, et, à travers eux, au genre lui-même.

Pourtant, certains rôles paraissent (pour le moins) difficiles à transférer : imagine-t-on *Navarro* sans Roger Hanin, *Columbo* sans Peter Falk – ou même, pour le public français, sans la voix de son doubleur attitré Serge Sauvion ? Cette récurrence d'acteur est donc liée à la récurrence du personnage central (Columbo), ou des personnages centraux (Navarro, sa fille, ses « mulets » – à une variation près –, son divisionnaire, sa bistrote) ; le reste de la distribution, d'épisode en épisode, se modifie comme il se doit avec le personnel transitoire de la diégèse. Mais j'ai peut-être tort de dire « comme il se doit » : on peut très bien imaginer une sorte de *casting* permanent, où les mêmes acteurs passeraient d'un rôle transitoire à un autre, comme dans une troupe de théâtre. On me dit, justement (j'espère), que c'est le cas dans la série allemande *Derrick*.

*

Comédie conjugale : j'ai qualifié ainsi, faute de mieux, le genre qu'on appelait jadis, un peu trop extensivement, « comédie américaine », et que Stanley Cavell⁷⁸ appelle, un peu trop étroitement à mon sens, « comédie du remariage ». Sa définition est d'ailleurs un peu plus large : « Il ne s'agit plus, comme dans la comédie classique, d'unir un jeune homme et une jeune fille et de les conduire au bonheur malgré des difficultés extérieures, mais de ré-unir un homme et une femme après une séparation, dans la recherche d'un bonheur nouveau et différent, en dépit d'obstacles intérieurs⁷⁹. » Dans les sept films qu'étudie Cavell⁸⁰, le dénouement passe en effet un peu plus souvent par (une perspective de) mariage que par un remariage *stricto sensu* – faute d'un

divorce antérieur que je ne vois guère que dans *The Philadelphia Story*, où Tracy Lord, effectivement divorcée de C.K. Dexter Haven, est en passe d'épouser George Kittredge. Dans *The Awful Truth*, les deux époux ne sont qu'en instance de divorce, dans *Adam's Rib*, Adam et Amanda n'en sont que menacés, et bien sûr les deux couples de *It Happened One Night* et de *Bringing Up Baby* ne sont pas encore mariés (ensemble). « Conjugale » est donc encore trop étroit, mais un peu moins, me semble-t-il, que « de remariage ». Dans tout ce genre, qui déborde largement le corpus étudié par Cavell, il s'agit toujours de réunir *in fine* un couple, marié ou non (mais le couple de *It Happened One Night* se forme, ou plutôt se trouve, après la phase de quasi-concubinage que symbolise le « mur de Jéricho » de la couverture tendue entre les deux lits), après « séparation », ou du moins désaccord ou querelle antérieure. Comme si le « ménage » solide se fondait sur cette condition préalable qu'est la « scène de ménage » anticipée (ou feinte, comme celle que jouent pour des policiers les deux protagonistes du dernier film cité, et qui scelle inconsciemment leur complicité), et sur la découverte tardive, par les deux partenaires, de ce qu'ils sont décidément faits pour « s'entendre », même ou surtout par voie de dispute : c'est peut-être le sens le plus juste du terme « comédie conjugale ». Ainsi défini, il représente à coup sûr une forte restriction à l'intérieur du genre beaucoup plus vaste de la comédie cinématographique, même « américaine », qui comporte bien d'autres types, comme le *slapstick* ou burlesque, de Chaplin à Tashlin en passant – acteurs et réalisateurs mêlés – par Laurel et Hardy, les Marx Brothers, Buster Keaton, Lubitsch ou Billy Wilder : la dénomination courante « comédie américaine » témoignait donc d'une forte synecdoque généralisante (le genre pour l'espèce). En même temps, ce thème, *désaccord suivi d'accord*, variante psychologique du thème plus vaste *séparation suivie de retrouvailles*, ou *obstacle finalement surmonté*, est lui-même si universel dans le répertoire comique et romanesque, depuis la Comédie nouvelle et le roman grec, qu'on peut y verser, sans même quitter Broadway ni Hollywood, un nombre considérable de sujets de pièces et/ou de films, jusqu'à, disons, *My Fair Lady* (1964) ou, plus près de nous, *Pretty Woman* ou *Green Card* (1990)⁸¹. Chacune de ces trois comédies présente une variation intéressante sur le thème commun : dans la première, adaptée de Bernard Shaw, la différence d'âge qui s'ajoute à la différence sociale et culturelle ; dans la deuxième, le fait que l'héroïne soit au début une authentique prostituée ; mais la question du mariage final est fortement posée dans les deux. Quant à la troisième, elle nous conduit assez joliment (même si la compétence générique du public, innée ou acquise, laisse peu de place à l'incertitude) d'un mariage blanc pour convenances personnelles à une perspective de réunion future, *via* un *falling in love* réciproque (mais à rebrousse-poil, comme il se doit) et, si j'ai bien compris, un divorce imposé par les services de l'Immigration : il s'agira donc bien d'un remariage, quoique de définition juridique très particulière. Et je ne pense pas un instant que la liste soit close.

À *Gone with the Wind* – au film de Victor Fleming et surtout de David O. Selznick (1939), comme au roman de Margaret Mitchell qu'il adapte somme toute assez fidèlement, grâce, dit-on, à la collaboration de Francis Scott Fitzgerald –, il ne manque, pour être une « comédie du remariage », que d'être une comédie, c'est-à-dire au moins de comporter une fin heureuse, cette fin heureuse que seul vient empêcher l'aveuglement de l'héroïne au fait que « l'homme de sa vie » n'est pas celui qu'elle croit (Ashley, mari de sa cousine Melanie), mais bien celui (Rhett, son propre troisième mari) qui l'a toujours aimée jusqu'au jour où, par sa faute, la coupe déborde : « *Frankly, my dear...* » Je trouve un peu injuste le mépris de l'*establishment* littéraire pour ce roman qui a l'audace assez rare de raconter, sur plusieurs centaines de pages, l'histoire d'une sacrée imbécile – laquelle n'a pas même l'excuse, comme Emma Bovary (puisque tel est à peu près le seul précédent), d'avoir épousé un minus.

On sait que la préparation de ce film avait été le fait de George Cukor, le (futur) réalisateur de *Philadelphia Story* – qui fut assez vite évincé du tournage pour des raisons obscures –, et il y a bien quelque parenté entre les deux héroïnes, Scarlett O'Hara et Tracy Lord, la seconde ne devant qu'au miracle d'une ivresse nocturne d'échapper au sort de la première ; quelque parenté aussi entre les deux héros, Rhett Butler et Dexter Haven, sans compter la relation entre le rôle interprété ici par Clark Gable et celui qu'il tenait dans *It Happened One Night* face à une héritière un peu pimbêche qui avait déjà quelque chose des deux autres : toujours la migration d'acteurs ; on pensa d'ailleurs un temps, pour incarner Scarlett, à Katharine Hepburn (comme dans *Philadelphia Story*) et à Claudette Colbert (comme dans *It Happened One Night*) – mais il est vrai qu'on aurait plus vite énuméré ceux et celles qui n'ont pas trempé, de près ou de loin, dans cette gigantesque entreprise pan-hollywoodienne, et quasiment planétaire.

Comédie sentimentale serait sans doute le terme disponible le plus juste pour couvrir tout ce champ : *comédie* par l'obligation de *happy ending*, et *sentimentale* parce que c'est ici le mouvement intérieur des passions, le conflit souvent entre amour et orgueil, les « obstacles intérieurs », comme dit Cavell – plutôt que les empêchements extérieurs ou, comme dit à peu près Hegel, la prose des circonstances ou des conditions sociales opposées aux « droits infinis du cœur » –, qui font le ressort essentiel de l'action. Mais il est vrai que le corpus central, celui dont le choix (non exhaustif) de Cavell fait une sorte de canon, qui se circonscrit historiquement, pour l'essentiel, entre 1934 et 1941, et que l'on qualifie aussi de « comédies hollywoodiennes des années trente », tournait plus typiquement, comme le souligne bien la définition citée plus haut, sur les contradictions, doutes, malentendus, quiproquos, débits

amoureux ou hésitations affectives d'un couple déjà constitué, ou d'un couple d'adultes (Gable-Colbert dans *It Happened One Night*, où celle-ci est déjà, plus ou moins, mariée de son côté, Grant-Hepburn dans *Bringing Up Baby*, où celui-là est initialement sur le point d'épouser son assistante), que sur les amours contrariées de deux adolescents ou très jeunes gens du type Théagène et Chariclée, Tristan et Yseut, Roméo et Juliette, Astrée et Céladon, Dorante et Silvia, Julie et Saint-Preux, Charlotte et Werther, Amélie et René, Fabrice et Clélia – sans compter Héloïse et Abélard ou Laure et Pétrarque, qui sortent un peu du champ fictionnel. Ce trait est assez marqué pour déterminer une sorte de sous-genre qui, si j'ai bonne mémoire, a marqué, jusqu'en France, l'imaginaire sentimental d'une génération entière.

Cet imaginaire à forte connotation conjugale, et, dirait-on aujourd'hui, plutôt « bon chic bon genre », sinon franchement démodé, on le retrouve dans une autre comédie de Hawks, un peu postérieure (1952) à la grande période d'avant-guerre, mais qui consonne manifestement avec les précédentes : le *Monkey Business* de Howard Hawks ; cette consonance doit beaucoup à l'identité auctoriale, et à l'identité actoriale (Cary Grant, et Ginger Rogers qui fait ici un peu figure de réincarnation, non certes de Katharine Hepburn, mais plutôt d'Irene Dunne) ; mais encore plus au fait que cette comédie, largement plus burlesque que sentimentale, met en difficulté – évidemment passagère et de nature à le mieux souder pour longtemps – un couple marié, et joue, quoique avec légèreté, sur la forte relation affective entre les deux partenaires. Ce n'est pas vraiment une comédie sentimentale, car, malgré quelques menues touches de jalousie par malentendu, les sentiments réciproques ne sont nullement le ressort de l'action, et encore moins une « comédie du remariage », mais rien ne répond mieux à la formule « comédie conjugale », puisqu'il y va typiquement, pour une raison cette fois tout extérieure, du bonheur d'un couple.

Ce bonheur-là n'a pas grand rapport avec celui de la passion « romantique », une passion dont l'exaltation remonte au moins au XII^e siècle, avec *Tristan* et l'amour courtois, l'« amour de loin » de nos troubadours, adultère par principe et pour ainsi dire par définition (mais en principe non consommé), et dont Denis de Rougemont a bien montré qu'elle a, thématiquement, partie liée moins au bonheur qu'à la séparation, à la souffrance et à la mort. Opposant ces deux sentiments, et à travers eux deux cultures (au moins littéraires), Rougemont invitait notre civilisation à reconnaître « que le mariage, dont dépend sa structure sociale, est plus grave que l'amour[-passion] qu'elle cultive, et veut d'autres fondements qu'une belle fièvre⁸² ». Ce bonheur d'après-fièvre, de sortie de fièvre (comme on dit « sortie de crise »), à propos duquel Stanley Cavell ne craint pas d'invoquer, en clin d'œil titulaire, la Déclaration d'indépendance (le titre original de son livre est *Pursuits of Happiness*), se fonde sur un amour qui n'est pas « de loin » mais bien de près, qui est à l'abri du temps parce qu'il prend sa source, à travers l'épreuve, dans la durée quotidienne, et dont le principal garant

semble être ce qu'on appelle aujourd'hui la « complicité ». Cavell préfère dire « conversation » : c'est peut-être méconnaître les vertus du silence, mais après tout – comme on disait peut-être encore en 1934 – tous ces films sont *parlants*. Imagine-t-on Katharine Hepburn dans un film muet ?

*

Dans sa polémique quelque peu excessive contre ce que Stendhal nommait l'amour passion, Rougemont en vient même⁸³ à attribuer au cinéma hollywoodien, déjà chargé de tous les péchés du monde moderne, une apologie exclusive de la romance adolescente. Cette apologie ne lui est sans doute pas tout à fait étrangère (voyez *Love Story*, ou *Titanic*, ou *West Side Story*, d'ailleurs paraphrase de *Roméo et Juliette*), mais – l'existence et le succès de notre genre le montrent bien – le fait est qu'en sa période classique il exalte plus volontiers la relation conjugale. Le mythe courtois excluait toute possibilité de ce que Rougemont appelle « épouser Yseut », c'est-à-dire de convertir la passion en sentiment durable et vie (et non mort) partagée. Dans une de ses pages sur le romanesque, Hegel, adoptant pour les besoins de son thème la querelle séculaire contre la conjugalité, daube sur l'épilogue bourgeois de ces romans modernes où le héros finit « par épouser la jeune fille qui lui convient, par embrasser une carrière et par devenir un philistin comme les autres ; la femme s'occupe de la direction de la maison, les enfants ne manquent pas, la femme, jadis si adorée et considérée comme un être unique, comme un ange, se comporte à peu près comme toutes les autres femmes, l'emploi oblige au travail et crée des ennuis, le mariage se transforme en un calvaire domestique, bref, c'est le réveil après la griserie⁸⁴ ». Sans chercher à réhabiliter tous les aspects de cette chute dans le prosaïque (les enfants y « manquent », le travail et ses « ennuis » y passent au second plan), la comédie conjugale américaine investit de sentiments et de valeurs romanesques ce que toute la tradition romantique (au sens hégélien, qui en embrasse à la fois les formes médiévales et modernes) avait rejeté dans l'enfer du « calvaire domestique » : le « réveil après la griserie » de Tracy Lord dans *Philadelphia Story* ne lui fait pas découvrir un tel désenchantement, mais bien la vérité d'un sentiment qu'elle avait méconnu jusque-là⁸⁵. Le thème central du genre est, en ce sens, tout à fait paradoxal et, temporairement, contre-standard, et ce n'est pas son moindre mérite esthétique. Temporairement, bien sûr, puisque cet anti-standard, comme les autres, ne tarde pas à devenir un nouveau standard.

*

Je distinguais plus haut le *mélange* baroque ou romantique des genres et l'*hybride* combinatoire de type classique. Dans le système des genres cinématographiques, une comédie conjugale qu'on situerait simplement dans le paysage, l'époque et le milieu du western (je n'ai aucun exemple à l'esprit,

mais le cas n'a rien d'impensable) pourrait illustrer l'hybride de type classique ; un film qui entremêlerait les thèmes héroïques du western et le thème sentimental du marivaudage entre deux « amants » qui ne savent trop comment se rejoindre illustrerait plutôt le mélange de type romantique ; pour le coup, l'exemple se présente de lui-même : c'est *Rio Bravo*, où la relation difficile entre ces « deux timides » – chacun à sa manière – que sont la flambeuse professionnelle Feathers (Angie Dickinson) et le shérif John Chance (John Wayne) fait contrepoint à l'action violente qui oppose celui-ci aux frères Burdett. Ici encore, le couple amoureux n'a rien d'un couple d'adolescents : les deux protagonistes ont largement – quoique inégalement – passé l'âge de la *blushing romance*, et l'on pourrait presque penser que leur difficulté à s'exprimer vient de là, comme s'ils avaient oublié le mode d'emploi de leurs propres sentiments. Le dénouement de la première action n'est donc pas moins problématique que celui de la seconde, jusqu'au moment où Chance trouve le moyen de se déclarer par le biais d'une mise en demeure typiquement machiste, un peu comme Matt, à la fin de *River of No Return*⁸⁶, mettait fin au numéro et à la carrière de chanteuse de saloon de Kay, l'enlevant sans ménagement pour l'emmener « home » : chez ce type de héros, l'amour doit par convention s'exprimer par la rudesse. La relation entre le héros et l'héroïne est d'ailleurs un peu plus centrale à l'action du film de Preminger qu'à celle de *Rio Bravo*, ce qui le rapproche du type hybride dont il me manquait à l'instant un exemple, mais – malgré un dénouement qui voit l'héroïne passer de sa calamiteuse liaison avec une parfaite canaille à la promesse d'une union gratifiante pour tous – la tonalité comique y est trop faible (plus faible que chez Hawks) pour qu'on puisse y voir une « comédie conjugale en western ». En un sens, cette tonalité est plus présente dans *The African Queen*⁸⁷, qui raconte aussi l'histoire d'un couple d'abord séparé par une incompatibilité psychologique et culturelle, et qui progressivement s'apprivoise (le mot est faible) ; mais on ne peut guère ranger ce film d'aventures parmi les westerns, même s'il préfigurait à sa façon, sur un autre continent et sans la présence médiatrice d'un enfant, la *Rivière sans retour*.

Je crois bien avoir un jour qualifié *Rio Bravo* de « classique », mais cette qualification stylistique ne contredit pas son statut d'hybride générique : le classicisme, comme presque toujours chez Hawks, y tient surtout à l'équilibre qu'il ménage entre ses éléments, et à une rigueur et à une sobriété narratives sans faille, dans le scénario, dans l'unité de lieu et de temps, dans la mise en scène et dans le jeu des acteurs. Pour le dire autrement : rien n'est moins « épique » ni moins « lyrique » – qualités ordinairement associées au genre western (voyez Ford, ou Anthony Mann) – que ce film d'action pure et de sentiments sobres.

*

Dire que, des comédies sentimentales, la liste « n'est pas close », c'est sans doute parier sur l'avenir d'un genre – pari stupide s'il en est. La

justification de celui-ci, c'est peut-être que la comédie sentimentale ainsi définie est la version cinématographique d'un thème au moins aussi ancien que la civilisation occidentale. Ce thème, c'est évidemment celui du *romance* (du romanesque par excellence), encore que l'*intérieurisation de l'obstacle*, où Cavell voit la spécificité de cette variante, soit présente au moins depuis qu'existent au théâtre la scène de dépit amoureux, et au roman les vicissitudes de doute, de soupçons ou d'orgueil blessé dont se nourrit la « cristallisation » stendhalienne – sans même invoquer l'« obstacle voulu » (l'épée sur la couche entre Tristan et Yseut, la couverture tendue dans *It Happened One Night*), la « recherche secrète de l'obstacle favorable à l'amour » que Rougemont⁸⁸ voyait à l'œuvre dans l'amour courtois. Il faudrait, je pense, un véritable séisme culturel pour lui faire désert, dans un avenir prévisible, notre horizon affectif et fictionnel. En un sens, l'extinction pour raisons techniques du cinéma comme véhicule artistique de ce thème pourrait être plus vraisemblable, mais cette fin-là n'entraînerait sans doute qu'un transfert de mode, comme celui qui a déjà partiellement dessaisi, voici pas loin d'un siècle, le roman et le théâtre au profit du film. À s'en tenir au champ actuellement perceptible, la comparaison raisonnable est celle qui opposerait le sort de ces deux genres, naguère canoniques, que furent la comédie sentimentale et le western. Si l'on se risque, comme je fais, à doter la première d'une relative pérennité, c'est justement en opposition à l'obsolescence, peut-être définitive, du second. Pour le dire plus simplement : le western semble mort, et la comédie sentimentale bien vivante sous des formes renouvelées. Au risque d'expliquer savamment ce qui n'est pas, je suppose que la probable pérennité de la seconde tient au caractère anthropologique de son thème (tant qu'il y aura des hommes et des femmes), et la possible caducité du premier à son enracinement très spécifique dans une époque historique et un milieu géographique et culturel dont nous sommes aujourd'hui trop éloignés pour adhérer encore à ses sentiments et à ses valeurs néo-chevaleresques (héroïsme, honneur, loyauté, exploits), et donc à ses conventions récurrentes, comme le duel final en guise de tournoi, où le héros doit à la fois dégainer le dernier et tirer le premier. Cet éloignement n'exclut sans doute pas la possibilité de résurgences ultérieures, au titre du *revival* historisant, comme les caractères et les valeurs du Moyen Âge ou de l'époque Louis XIII ont pu resurgir dans le XIX^e siècle romantique (voyez *Ivanhoé* ou *Le Capitaine Fracasse*), mais la réponse à cette question ne peut dépendre que de l'histoire à venir de la culture américaine. On pourrait m'opposer le western-spaghetti, mais je n'y vois pas une objection : quels que soient ses mérites propres, ce sous-genre, d'ailleurs aujourd'hui caduc, n'avait de western que le décor, et rien à voir avec l'esprit d'un genre dont il a plutôt contribué à précipiter la chute en culbutant ses normes.

« classique » est à coup sûr plus intense que toute autre dans l'histoire de cet art – illustre donc assez bien (ou plutôt : mieux sans doute que tout autre art) ce statut intermédiaire (entre celui, analogique, des genres artistiques, et celui, tout empirique, des œuvres singulières) qui est celui des groupes d'œuvres, dont l'unité dépend toujours d'une certaine communauté génétique. La communauté, en l'occurrence, tient évidemment au caractère collectif de la production cinématographique, et donc au fait qu'un participant (scénariste, réalisateur, acteur, etc.) à cette entreprise collective qu'est un film peut se retrouver participant à la production d'un autre film, chacun de ces transferts contribuant à établir, d'un film à l'autre, une certaine parenté (pluri-)auctoriale. L'œuvre de Balzac ou celle de Beethoven forme un groupe qui tient à son unité auctoriale, le cinéma hollywoodien forme un groupe plus lâche sans doute mais qu'unit un réseau plus complexe de filiations diversement croisées. On pourrait en somme établir, du statut d'œuvre singulière à celui de genre analogique, une gradation relativement continue à quoi travaillerait la notion de groupe, ou d'entité collective empirique : une sonate de Beethoven est une œuvre singulière, les sonates de Beethoven forment un groupe à la fois générique (sonates) et génétique (Beethoven), l'ensemble des œuvres de Beethoven forment un groupe seulement génétique (sans unité générique), le cinéma hollywoodien forme un groupe pluri-générique, mais dont l'unité génétique est pluri-auctoriale. Je reviens à notre malheureux sultan ; il peut bien aimer chacune de ses femmes comme singulière, chacun de ses harems comme entité collective empirique, et « les femmes » en général comme sexe (comme genre) ; on voit bien, une fois de plus, que, si grand et si puissant sultan soit-il, ce dernier « amour » n'est pas de l'ordre du plaisir effectif, mais seulement du désir : il lui en manquera toujours au moins une.

*

Une tradition générique tend ordinairement à s'exténuer par voie d'imitations en chaîne, comme le montre assez l'histoire de l'épopée classique, de l'*Illiade* à l'*Énéide*, à la *Pharsale*, à la *Suite d'Homère* de Quintus, à la *Thébaïde* de Stace, à la *Franciade*, à la *Jérusalem délivrée*, à la *Pucelle* de Chapelain, à la *Henriade* – soit dit en sautant nombre de chaînons intermédiaires, et sans supposer entre ces œuvres une filiation continue ; on pourrait aussi bien supposer que chacune d'elles, sauf la première, se greffe directement sur celle-ci, et que l'exténuation tient plus à la distance culturelle qu'au nombre de dérivations : Voltaire n'a pas besoin de Chapelain pour n'être plus Homère, et témoigner du manque, bien connu, de « tête épique ». Peut-être aussi commence-t-elle dès la deuxième étape, l'*Odyssée* marquant déjà, et à bien des égards, une évidente *secondarité* par rapport à l'*Illiade*, dont elle serait la première « continuation » – déclin dont elle se sauve par un début de mutation générique, de l'épique au quasi-romanesque. Mais un autre type de mutation peut au contraire régénérer le genre en brisant radicalement la

chaîne, et en retrouvant à nouveaux frais l'inspiration thématique initiale, hors de toute tradition imitative : c'est en ce sens et à ce titre que la *Chanson de Roland* est plus proche que l'*Énéide*, et même que l'*Odyssée*, d'une *Illiade* qu'elle a justement la chance d'ignorer. Il fallait pour cela cette rupture, assez unique dans l'Histoire, qu'opère, à la fin de l'Antiquité, l'effondrement définitif de l'Empire romain et l'engloutissement provisoire de la culture grecque.

Je sais bien que l'*Illiade* n'était pas elle-même à proprement parler un point de départ absolu, mais la relation entre Homère et ses hypothétiques prédécesseurs en régime oral n'est aucunement du même ordre que celle qu'on observe entre le même Homère et ses successeurs lettrés : Homère, croit-on savoir, n'*imite* pas les aèdes qui l'ont précédé, il les rassemble et les raboute. Et il se trouve que la relation entre l'auteur du *Roland* et les jongleurs qui l'ont préparé est sans doute du même ordre. La tradition imitative vient ensuite, jusqu'à Boiardo et l'Arioste – qui témoignent d'ailleurs, à son égard, de la même dérive thématique que l'*Odyssée* par rapport à l'*Illiade*, comme si l'épique devait toujours finir en romanesque, la chanson de geste en roman (plus ou moins) courtois. Il y aurait peut-être à cela quelques raisons historiques, je veux dire d'évolution dans les mœurs.

Cette même rupture (du haut Moyen Âge) travaille encore à régénérer, en enjambant le néo-classicisme de la Renaissance, l'inspiration dramatique : comme Hugo ne manque pas trop de l'observer, Shakespeare est plus proche des tragiques grecs, dont il ne se soucie guère, que ne le fut Sénèque, et que ne le seront Corneille, Racine et de nouveau Voltaire, qui les connaissent trop bien.

*

Entre les traits thématiques et les traits formels, il y a une différence qui ne manque pas d'agir sur le sort des traditions génériques : on peut assez bien retrouver un thème déjà traité (par exemple : l'héroïsme, la fidélité, la passion amoureuse) sans rien connaître de ses traitements antérieurs ; on peut beaucoup plus difficilement retrouver – ou tout simplement pratiquer – une forme sans la connaître, et donc sans savoir qu'on la retrouve. On peut, sans trop y songer, produire une déclaration d'amour, on ne peut guère composer un sonnet par hasard, ou par mégarde.

*

Le jazz présente un mode de circulation trans-opérale qui lui est assez propre : c'est la migration d'un thème – en particulier des « standards » classiques empruntés le plus souvent à des mélodies de comédies musicales de Broadway, ou de certains « originaux » devenus à leur tour des standards comme le *Round about Midnight* de Monk – d'une interprétation-improvisation à l'autre, et *a fortiori* d'une formation à l'autre. Ce mode est

clairement inépuisable, et il fait toute la vie du jazz. Je dis « trans-opérale » parce que l'on tient légitimement pour œuvre chacune de ces séances, ou « sessions », en studio comme en club, si bien que chaque thème engendre un nombre indéfini – tant qu'il y aura du jazz – d'œuvres improvisées « sur » lui (sur sa grille d'accords). L'exécution des partitions de musique classique, qui en principe ne comporte pas d'improvisation, ne partage pas tout à fait ce statut, mais il va de soi que ces imputations sont purement conventionnelles, et que rien n'interdit de qualifier d'œuvre une interprétation de Gould, ou de Furtwängler, ou de qui vous voudrez.

Les arts plastiques n'ignorent nullement cette relation, qui voient passer d'un artiste à l'autre un sujet traditionnel (« standard », donc, aussi) comme l'Annonciation ou la Descente de Croix, ou même un « original » tel qu'un paysage traité par deux peintres, côte à côte (chevalet à chevalet) ou presque, comme *La Grenouillère* par Monet et Renoir dans les années 1860.

*

L'absence, dans la langue française, de la distinction que l'anglais, pour ainsi dire sans y penser, fait entre *romance* et *novel*, est fort dommageable pour notre pratique de la théorie, et même de l'histoire des genres. Lorsque Ian Watt, par exemple, intitule *The Rise of the Novel*⁸⁹ une étude consacrée à Defoe, Richardson et Fielding, et plus généralement à la naissance, au XVIII^e siècle et au moins en Angleterre, de ce genre qu'il nomme, comme tout anglophone, *novel*, aucun trouble ne peut en résulter, ni aucune contestation, à quelques nuances chronologiques et géographiques près. Son lecteur sait d'avance qu'il sera question d'une espèce particulière de ce que nous, francophones, appelons le roman, espèce que nous devons qualifier plus précisément – et du coup peut-être trop précisément, ou de manière quelque peu anachronique – de *roman réaliste*. Ce que l'anglais appelle *romance*, l'idée ne viendrait guère à un critique ou poéticien de langue anglaise d'en situer l'apparition au XVIII^e siècle, ni même au XVII^e ou au XVI^e siècle, sachant bien que l'origine s'en perd au moins dans la nuit des temps de la littérature occidentale. Mais nous ne disposons d'aucun mot pour désigner cette autre espèce de long récit en vers ou en prose, si bien qu'à l'aune de notre langage ordinaire *La Cousine Bette* d'une part, *Tristan et Yseut* ou *Ivanhoé* d'autre part ressortissent au même genre, nommé par nous *roman*. Si, malgré cet obstacle terminologique, nous percevons ici une différence thématique et/ou formelle notable, nous devons recourir, pour contourner l'obstacle, à une nouvelle périphrase, soit peu pertinente (*roman sentimental ? roman d'aventures ?* mais un grand nombre d'entre eux sont les deux à la fois, sans compter la part souvent considérable du *merveilleux*), soit apparemment pléonastique, comme *roman romanesque*. Celle-ci, malgré sa gaucherie formelle, est sans doute ce qui correspond le mieux à *romance*, parce qu'il se trouve que, dans notre conscience linguistique et littéraire, l'adjectif *romanesque* porte un sens relativement autonome par rapport au

nom générique *roman*, et justement évocateur à la fois (ou au choix) d'aventure et de passion amoureuse. On peut donc finir par s'entendre, en vertu du principe bien connu que tout est (plus ou moins commodément) exprimable en toute langue. Mais c'est évidemment à condition d'en éprouver le besoin et de s'en imposer l'effort, et il advient plus souvent que l'imprécision de langage entraîne une confusion de pensée, d'où cette idée, aussi fausse que courante, que le genre du roman est né avec l'époque dite moderne, par exemple avec *Don Quichotte*. Il n'est sans doute pas tout à fait faux de voir dans ce récit l'une des premières prises en compte d'une réalité prosaïque et contemporaine, en opposition aux illusions et aux fantasmes du roman médiéval, mais il y a quelque absurdité à qualifier de roman (tout court) un texte qui s'en prend explicitement, par le récit d'une imitation délirante, aux billevesées (aux « *coglionerie* », comme disait gentiment à l'Arioste son aristocratique protecteur) de ce qu'il appelle les *livres de chevalerie*. Si l'on pose le *Quichotte* comme le premier des romans, ce ne peut être de nouveau qu'en nommant l'espèce par le genre, c'est-à-dire en prenant l'espèce pour le genre. Le genre roman comprend, si les mots ont un sens, à la fois (ou successivement) l'espèce des romans « réalistes » modernes et celle des romans « romanesques » antérieurs (*Tristan et Yseut*) – ou éventuellement ultérieurs, comme *La Nouvelle Héloïse*, *Ivanhoé*, *La Chartreuse de Parme*, *Les Fiancés*, *Le Capitaine Fracasse* ou *Le Grand Meaulnes*. Il est donc un peu plus juste de dire que le roman réaliste (*novel*) naît avec ce récit qui ridiculise et « invective » (comme dit son Prologue) le roman romanesque (*romance*), sous sa forme quelque peu abâtardie qu'était le roman de chevalerie (*Amadis*), dernière et déjà (involontairement) caricaturale resucée du roman arthurien.

*

On qualifie assez couramment et, à mon sens, un peu plus correctement, d'*antiromans* ces récits, non point exactement parodiques, mais fortement satiriques, dont le thème est la folie d'un héros qui a lu trop de *romances* et s' imagine en revivre les aventures surannées, et au demeurant fictionnelles dès l'abord, au sein d'un monde réel qui ne s'y prête plus le moins du monde : le *Quichotte*, donc, puis le *Berger extravagant* (antiroman pastoral) de Charles Sorel (1627), le *Télémaque travesti* de Marivaux (1736, dont la cible est spécifiée par le titre), ou (j'en oublie sans doute) le *Northanger Abbey* de Jane Austen (1798, antiroman gothique). Le terme est emprunté au titre d'une des éditions du *Berger* de Sorel. Je l'ai qualifié d'« un peu plus », mais non de « tout à fait » correct, parce qu'il s'agit plutôt ici de romans-anti-romances : leur cible n'est certes pas le roman en général, mais seulement le roman romanesque sous telle ou telle de ses (sous-)espèces, dont la critique indirecte fournit la trame d'un roman satirique, et donc plutôt réaliste. Selon ce schéma très approximatif, le roman moderne naît et se nourrit, au moins jusqu'à *Madame Bovary*, de la dénonciation du roman à l'ancienne, une dénonciation dont il serait une sorte de sous-produit, ou d'effet secondaire. Hegel donnait de cette filiation hypothétique une version plus subtile, en faisant du romanesque moderne, non pas une imitation délirante mais une résurgence authentique de l'esprit de « chevalerie » :

Ce romanesque n'est autre chose que la chevalerie, cette fois [contrairement à ce qui se passait chez Cervantès] prise au sérieux et devenue un contenu réel. La vie extérieure, jusqu'alors soumise aux caprices et vicissitudes du hasard, s'est transformée en un ordre sûr et stable, celui de la société bourgeoise et de l'État, de sorte que ce sont maintenant la police, les tribunaux, l'armée, le gouvernement qui ont pris la place des buts chimériques poursuivis par les chevaliers. De ce fait, la chevalerie des héros des romans modernes a subi, elle aussi, une profonde transformation. Ce sont des individus qui s'opposent, avec leur amour, leur honneur, leurs ambitions, avec leurs aspirations à un monde meilleur, à l'ordre existant et à la réalité prosaïque qui, de toute part, dressent des obstacles sur leur chemin. Impatients de ces obstacles, ils poussent leurs désirs et leurs exigences subjectifs jusqu'à l'exagération, chacun d'eux vivant dans un monde enchanté qui l'opprime et qu'il croit devoir combattre à cause de la résistance qu'il oppose à ses sentiments et passions, en lui imposant une conduite et un genre de vie dictés par la volonté d'un père, d'une tante, par les conditions et convenances sociales. Ces nouveaux chevaliers se recrutent surtout parmi les jeunes qui se voient obligés d'évoluer dans un monde considéré comme incompatible avec leurs idéaux et voient un malheur dans l'existence de la famille, de la société, de l'État, des lois, des occupations professionnelles, etc., qui sont, d'après eux, une perpétuelle atteinte à tous les droits éternels du cœur. Il s'agit donc de faire une brèche dans cet ordre des choses, de changer le monde, de l'améliorer ou, tout au moins, de se tailler un coin de ciel sur cette terre, de chercher et de trouver la jeune fille, telle qu'elle doit être...⁹⁰.

Ce n'est pas à tort que Jean Prévost⁹¹ cite (une variante de) cette page – où Hegel avait plutôt à l'esprit, on le sait, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* – à propos du *Rouge et le Noir*. La référence de Prévost est à ce qu'il appelle la « traduction Bénard de la *Poétique* » : la traduction et déjà l'établissement du « texte » de cette œuvre très posthume et semi-apocryphe qu'est l'*Esthétique* composent aussi une sorte de roman philologique. Mais je ne me prive pas de citer encore le dernier paragraphe de cette version :

Les jeunes gens particulièrement sont ces nouveaux chevaliers qui doivent se faire jour en combattant à travers ce monde matériel et positif. Ils regardent comme un malheur qu'en général il y ait une famille, une société civile, des lois, des devoirs de profession, parce que ces rapports, qui constituent la base des mœurs réelles, opposent leurs barrières violentes à l'idéal et aux droits infinis du cœur.

Certes, Hegel semble décrire ici ce qui serait, non pas le « roman réaliste moderne », mais bien l'avatar moderne du romanesque ancien – celui justement qu'illustrera le roman stendhalien, d'*Armance* à la *Chartreuse* ; le titre donné à ce chapitre est d'ailleurs « Le romanesque ». Mais il ne faut pas oublier la manière dont se termine cette description ; nous l'avons vu plus haut : c'est « le réveil après la griserie » (une autre traduction, dont j'ai perdu la référence, ajoute ici : « le reste n'est plus guère poétique » ; et la traduction Jankélévitch : « Ici encore, il s'agit de caractères aventureux, mais avec cette différence qu'ils finissent par retrouver le bon chemin et que ce qu'ils avaient de fantastique finit par s'évanouir devant l'expérience de la vie réelle »). Cette gueule de bois post-romanesque en forme de « calvaire domestique », c'est bien encore un peu le désenchantement de Don Quichotte après son combat contre les moulins à vent, mais c'est aussi – contrairement à ce qu'on voit dans cet épisode, mais conformément à la « désillusion » finale de son héros⁹² – la conversion au réalisme : « apprentissage » du héros, apprentissage du roman moderne.

Que cette conversion du héros ne soit pas exactement celle de l'auteur, c'est ce que montre assez la production tardive (et publication posthume en 1616) des *Travaux de Persilès et Sigismonde*, où Cervantès entreprend, non sans succès, de rivaliser avec Héliodore⁹³, c'est-à-dire avec le fondateur, non spécifiquement du roman de chevalerie, mais, plus largement, du roman romanesque occidental. Mais n'appelons pas *rechute* ce retour aux sources, d'autant que Cervantès, dans ce nouveau (et, pour lui, dernier) *romance*, n'imité pas Théagène comme Don Quichotte imitait Amadis, mais seulement son auteur : produire un nouveau *romance* n'est évidemment pas se prendre pour un héros de *romance* ; c'en est peut-être le contraire, et comme une autre forme de *catharsis*.

*

On lit dans la célèbre « Préface » de *Pierre et Jean* (1888) : « Le critique

qui, après [ici une liste de vingt-cinq titres allant de *Manon Lescaut* à *Sapho*, suivie d'un prudent « etc. »], ose encore écrire : “Ceci est un roman et cela n'en est pas un”, me semble doué d'une perspicacité qui ressemble fort à de l'incompétence. » La liste s'est depuis allongée jusqu'au vertige, ou à la nausée, et la perspicacité des critiques a allègrement franchi la limite que lui assignait Maupassant, version littéraire du fameux principe de Peter. Mais cette profonde boutade, qui s'applique sans doute aussi bien à quelques autres genres ou espèces littéraires et plus largement artistiques, posait à l'avance la question connue en philosophie sous le label *genre fermé / espèces ouvertes*, ou aussi bien *genre ouvert / espèces fermées* (etc.). Cette question revient à se demander si la définition d'un concept est nécessairement plus « ouverte » (plus vague) ou plus « fermée » (plus précise) que celle de ses (ou de certains de ses) sous-concepts, étant admis qu'elle est nécessairement plus vaste : l'extension du concept générique *animal* est manifestement plus large (et son intension, ou compréhension, plus pauvre) que celle du concept spécifique *cheval*. La définition du concept *œuvre littéraire* est plus large que celle du concept *roman*, qui exige un peu plus de traits définitoires, entre autres celui-ci, plus ou moins communément admis : *texte narratif*. Il est assez tentant d'assimiler largeur à ouverture, étroitesse à fermeture, et d'en inférer qu'un genre est nécessairement plus ouvert que chacune de ses espèces – si l'on accepte d'évoquer par ces deux termes la relation d'inclusion entre deux concepts.

Morris Weitz, qui soutenait en général l'impossibilité de définir l'art, alléguait un jour, à titre d'analogie, que le concept de *sport* est ouvert et celui de *base-ball* fermé⁹⁴. L'exemple était bien choisi, c'est-à-dire trop bien. Le base-ball est strictement défini par ses règles, comme la plupart ou peut-être la totalité des sports et des jeux (la relation entre ces deux pratiques est elle-même un peu floue ; la plupart des sports sont des jeux, mais non tous : le *jogging* ou la natation n'est pas un jeu ; certains jeux sont des sports, mais non tous : le bridge ou la charade n'est pas un sport ; disons, sans trop nous avancer, que ces deux classes sont en intersection ; d'ailleurs, Weitz parlait plus précisément de *jeu sportif*), et la définition du sport en général (et du jeu) est un peu plus sujette à caution : Wittgenstein refusait de s'y risquer, et se réfugiait dans la célèbre (et elle-même mal définie, et encore plus mal nommée) notion de « ressemblances de famille ». Ici, en somme, la distinction *genre/espèce* coïncide avec la distinction *ouvert/fermé*. Cette coïncidence convient assez au sentiment spontané que l'ouverture d'un genre tient à l'indécision sur la liste de ses espèces : le sport en général serait de définition ouverte du fait que le nombre des sports reconnus, par exemple au titre des épreuves olympiques, peut toujours augmenter ou diminuer, et ce, même si chacun de ces sports est de définition fermée.

Je ne sais trop si l'on doit se fier à ce sentiment-là. Sans doute n'est-il pas difficile d'imaginer ou de rencontrer des genres « ouverts » comportant des (ou une part d')espèces également « ouvertes », et c'est sans doute en fait

le cas du sport, et/ou du jeu. Les « règles » du portrait chinois ne sont pas beaucoup plus strictes – ou plus faciles à interpréter – que les critères définitionnels du jeu en général, et j’ai souvenir de vives querelles, à propos de celui-ci, entre les partisans des affinités par analogie (« Si Proust était une fleur ? — Ce serait une pivoine. — Un gâteau ? — Une meringue ») et ceux des affinités par appartenance, ou contiguïté : « Une fleur ? — Un catléia. — Un gâteau ? — Une petite madeleine. » Les puristes militent en faveur du premier type, considérant le second comme trivial et dépourvu de toute imagination métaphorique, et qu’*avoir* n’est pas une manière d’*être*. Dans son *Code des jeux*, Claude Aveline, qui définit strictement (et justement) le portrait chinois comme « portrait par analogies », stipule en conséquence : « On n’oubliera jamais que des données réelles ne sont pas des analogies. Supposons que le personnage [à identifier] soit François I^{er}. À la question : “Si c’était une époque ?”, le joueur interrogé se gardera de répondre : “La Renaissance.” » Mais ce choix définitoire, même une fois accepté de tous en principe, n’empêche pas les confusions de la part des joueurs, à qui la distinction entre « données réelles » (affinités par synecdoque ou métonymie) et « analogies » (métaphoriques) échappe souvent en fait. Et surtout, une « donnée réelle » peut fort bien être également analogique (métaphore métonymique) ; après tout, François I^{er}, qui a réellement vécu à l’époque de la Renaissance, peut bien en même temps la symboliser analogiquement aux yeux de tel sujet (et non à ceux de tel autre) ; de ce fait, le joueur pourra toujours défendre en termes de métaphore une réponse contestée pour son caractère métonymique : « Et si je trouve que Proust *ressemble* à une madeleine ? Prouvez-moi que j’ai tort ! » D’où lesdites querelles : comme dit à peu près Kant, il ne suffit pas de connaître une définition pour savoir comment l’appliquer.

*

Mais je reviens à la relation genre / espèces : rien n’interdit qu’une espèce soit, à l’inverse du cas *base-ball* / *jeu sportif*, de statut plus ouvert (de définition moins stricte) que le genre qui l’inclut. Maupassant, qui jugeait indéfinissable l’espèce *roman*, n’appliquait peut-être pas le même scepticisme au genre proche *œuvre littéraire*, ou au sous-genre *œuvre narrative*. Nous savons bien aujourd’hui qu’il est souvent plus facile de qualifier un objet d’œuvre d’art que de spécifier à *quel* art (peinture, sculpture, assemblage ?) il appartient, et nous attribuons couramment à la littérature des textes dont l’appartenance spécifique nous est inassignable, et d’ailleurs indifférente : l’indication « roman » sur une couverture n’est plus guère qu’un argument commercial à l’usage des attardés, ou des critiques en panne de commentaire. C’est donc ici la relation *genre fermé* / *espèce ouverte* – ou du moins : *genre plus défini* (quoique plus vaste) *que telle de ses espèces* (même si la frontière entre textes littéraires et non littéraires est moins étanche pour nous qu’elle ne l’était pour les lecteurs de l’âge classique) : « Je ne sais pas si c’est un roman,

mais je suis sûr que c'est de la littérature. » En revanche, certaines espèces littéraires sont de définition stricte et d'identification certaine ; c'est au moins le cas des « formes fixes » de la poésie classique, comme la ballade ou le sonnet, dont les règles sont aussi fermes que celles du base-ball : ici, donc, de nouveau, *espèce fermée*, et incontestablement plus fermée que son genre (œuvre littéraire, et même œuvre poétique), dont elle fournit un indice assez sûr par inclusion – un sonnet est nécessairement un poème, et donc (inclusion au second degré) une œuvre littéraire. Un roman, du moins à mes yeux, est d'ailleurs aussi nécessairement une œuvre littéraire (fût-ce de littérature « populaire »), mais, comme l'indique bien la boutade de Maupassant, le difficile est ici de savoir si l'on a ou non affaire à un roman ; la difficulté, en somme, ne tient pas à une incertitude de la relation de l'espèce au genre, mais à une moins grande certitude de l'appartenance d'un individu à cette espèce : « *Si ce texte est un roman, c'est assurément une œuvre littéraire* » ; mais savoir si c'est ou non un roman relève d'une décision incertaine, c'est-à-dire de critères largement subjectifs (fût-ce d'une subjectivité collective : je suppose que les critères de l'âge classique auraient disqualifié sans hésitation des œuvres comme *Ulysse* ou *Le Voyeur*). On peut certes tenir le même raisonnement (par enthymème, puisque la majeure est sous-entendue) pour un sonnet, mais le caractère hypothétique de la mineure sera, dans ce cas, beaucoup plus facile à lever au profit d'un « *puisque c'est un sonnet...* ».

Les mêmes nuances se retrouvent évidemment dans d'autres arts. Une fugue ou une sonate est à coup sûr une œuvre musicale, et ces espèces sont identifiables en toute certitude ; un « poème symphonique » comme le *Mazeppa* de Liszt ou une « symphonie dramatique » comme le *Roméo et Juliette* de Berlioz est nécessairement une œuvre musicale, mais il est un peu plus difficile de définir ce type d'œuvres en termes d'espèces : « Je ne sais pas si c'est un poème symphonique, mais j'entends bien que c'est une œuvre musicale. » De même, un portrait ou une nature morte est nécessairement une œuvre picturale, un tableau d'histoire ou une scène de genre tout autant, mais il n'est pas toujours facile, ni utile, de décider si tel tableau est une scène de genre ou une scène d'histoire. Ici encore, une espèce fermée ou ouverte peut appartenir à un genre fermé ; la différence entre la littérature et les autres arts, au moins dans leur régime classique, tient au fait, signalé par Hegel, que ces autres arts sont à peu près immédiatement identifiables par leur matériau (les sons pour la musique, les couleurs étalées sur un support à deux dimensions pour la peinture...), alors que la littérature, usant d'un matériau commun à bien des pratiques de communication (la langue orale ou écrite), doit satisfaire à d'autres critères, dont l'appartenance constitutive à tel genre reconnu comme littéraire. C'est dire, en d'autres termes, que la littérature est un genre (un art) plus ouvert que les autres.

– Les classifications scientifiques fonctionnent généralement, si je ne m’abuse et en simplifiant beaucoup, par espèces et genres fermés : l’espèce *cheval* dans le genre *animal*, tous deux de définition stricte, quoique d’extensions inégales, puisqu’en relation d’inclusion. L’incertitude éventuelle ne peut tenir qu’à une ignorance (« incompétence », dirait Maupassant) provisoire : je ne sais pas si cet animal est ou non un cheval, mais quelqu’un doit bien le savoir à coup sûr ; si c’est un cheval, c’est nécessairement un animal, mais ma compétence zoologique, si faible soit-elle, me permet d’identifier le genre (« c’est un animal »), même en l’absence de certitude sur l’espèce (« est-ce un cheval ? »).

– Les classifications artistiques fonctionnent par espèces et genres très diversement ouverts ou fermés : une espèce fermée (sonate) ou ouverte (poème symphonique) peut appartenir à un genre fermé, comme la musique ; une espèce fermée (sonnet) peut appartenir à un genre *plus* ouvert, comme la littérature, mais une espèce ouverte (roman) peut appartenir à un genre *moins* ouvert, de nouveau la littérature. Et ces divers statuts sont éminemment variables selon les individus (l’hypothétique critique moqué par Maupassant est apparemment persuadé de détenir une définition stricte du roman, que Maupassant juge illusoire ; Aristote ou Hegel croyaient tous deux détenir une définition claire du tragique, mais ce n’était pas la même), les époques (nous ne définissons pas la poésie, la musique ou la peinture par les mêmes critères que les classiques, les nôtres étant manifestement plus larges que les leurs) ou les cultures : le nô japonais ne répond pas à la même définition du théâtre qu’un vaudeville français. Contrairement donc à l’argumentation de Weitz, le statut des espèces, ou « sous-genres », ne détermine et n’indique en rien celui des genres ou des arts auxquels elles ressortissent, et moins encore celui de l’art en général : l’évolution historique et « post-historique » (Danto) de ce concept, et de cette pratique, est largement indépendante de celle des concepts et des pratiques qu’il englobe – la seule relation claire entre les uns et les autres étant une tendance générale à l’élargissement, à l’assouplissement des critères, ou à ce que Harold Rosenberg appelait la « dé-définition » de l’art, des arts et de leurs genres.

*

Dans le déluge de commentaires qu’a suscités le *Pierre Ménard* de Borges, il me semble (pour en hasarder un de plus) qu’on n’a guère relevé ce point : la tentative de Ménard, écrire de nouveau le *Quichotte*, est largement similaire à celle de Don Quichotte, vivre de nouveau l’*Amadis* de Montalvo, et autres fariboles chevaleresques. Et, bien entendu, l’effet d’archaïsme que souligne Borges (produire au XX^e siècle, à la virgule près, un texte dans la langue et selon les idées du début du XVII^e) était déjà à l’œuvre chez l’ingénieux *hidalgo*, qui croyait revivre à l’époque même de Cervantès (*no ha mucho tiempo*) des prouesses d’un autre âge. Sans compter que Cervantès lui-même prétend être, non le père, mais seulement le « beau-père » de son héros,

et donc de son récit, qu'il reçoit du supposé Cid Hamet Benengeli. De *remakes* d'actions en réécritures de textes, et en réécritures de réécritures, cette enfilade de réfections (Montalvo lui-même ne faisant guère que ré-réciter le vieux récit breton) ne pouvait qu'aboutir à cette enfilade de gloses et de métagloses que nous connaissons, et qui ne cessera peut-être plus jamais de se nourrir de son propre constat. Parlant pour sa littérature, Tourgueniev disait un jour : « Nous sortons tous du *Manteau* de Gogol. » Parlant pour toutes les littératures modernes, y compris la critique et la poétique (y compris Gogol), et même (*via* Borges) une part de la philosophie, on pourrait dire aussi justement : « Nous sortons tous du *Quichotte* », mais on ne devrait pas trop oublier d'où sort le *Quichotte*.

Ni ce qui en est plus directement sorti, depuis la continuation apocryphe d'Avellaneda (1614), infiltrée entre les deux parties authentiques (1605, 1615), jusqu'aux *Chapitres oubliés par Cervantès* (1882) de cet autre Montalvo (Juan, l'Équatorien), pastiche – me dit-on – presque aussi tardif et presque aussi fidèle que celui de Ménard, qui d'ailleurs n'en est pas un, ou plutôt qui l'est trop pour en être un. La chaîne parfois se fait boucle.

*

Bien entendu, tout cela répond à ce que je qualifiais à l'instant de schéma « très approximatif » – ou peut-être au contraire trop restrictif : quelle qu'en soit la teneur satirique, le récit « réaliste » ne date pas, ou pas seulement, du XVII^e siècle ; le Moyen Âge ne l'ignorait nullement (fabliaux, *Roman de Renart*, Boccace, Chaucer...), ni d'ailleurs l'Antiquité (voyez *L'Âne d'or* d'Apulée, ou le *Satiricon* de Pétrone). Mais il y a quelque apparence de constante transhistorique dans la manière dont le récit réaliste, à diverses époques, semble procéder de, ou se greffer sur, ou parfois plus simplement succéder à un récit, ou une tradition de récit romanesque ou merveilleux, par une sorte de mouvement répétitif de *profanation* – au sens de passage au profane. Rougemont n'était certainement pas le premier (il n'est donc pas le dernier) à l'observer à propos des deux parties du *Roman de la Rose*, Jean de Meung relayant un peu cyniquement Guillaume de Lorris ; et d'ajouter, quelques pages plus loin : « Charles Sorel [celui du *Berger extravagant*, je suppose] naît de *L'Astrée*, non des fabliaux⁹⁵. » Et l'on sait comment Balzac, de son propre aveu, dérive de Walter Scott. Le cas du *Quichotte* serait donc, à cet égard, comme l'emblème d'un mouvement plus général – je n'ose dire : naturel –, qu'on retrouve ailleurs : la parodie, on le sait, va plus souvent du sérieux au profane qu'à l'inverse. Après quoi vient l'heure de ce qu'Auerbach a nommé le *réalisme sérieux*, c'est-à-dire où le profane ne procède plus d'une désacralisation, mais simplement (toujours dans ses termes) d'une « représentation de la réalité » prosaïque.

Mais cet *après quoi* est sans doute également trop restrictif : Auerbach reconnaît lui-même⁹⁶ que « durant tout le Moyen Âge, mais aussi durant la Renaissance, il avait existé un réalisme sérieux », et le picaresque espagnol

n'a pas attendu la profanation cervantine pour pointer son *Lazarillo* (1554), puis son *Guzman d'Alfarache* (1599-1604).

*

Sur ce schéma, on pourrait brocher un autre, sans doute plus approximatif encore, qui ajouterait à la transition du romanesque au prosaïque une transition – antérieure – de l'héroïque au romanesque. C'est celle-ci qu'esquisse Homère lui-même en passant de l'*Iliade* à l'*Odyssée* – mais que renverse l'*Énéide* en enchaînant aux aventures (voyages et épisode amoureux) des six premiers livres les batailles et conquêtes des six derniers. C'est elle encore, très typiquement, qu'illustre au XII^e siècle la succession des chansons de geste aux romans courtois. C'est toujours elle que manifeste, dans un contexte un peu moins guerrier (mais Fabrice, à défaut de s'y battre, baguenaude à Waterloo), le roman stendhalien, du *Rouge à Leuwen* et à la *Chartreuse*, où le héros (pour le dire très sommairement) commence par l'ambition virile (politique, militaire, parfois séductrice) et finit par une conversion à ce que Beyle appelle « l'amour du cœur ». On aurait de la sorte une succession thématique *héroïque-romanesque-prosaïque*, qui commanderait une succession générique *épopée-roman romanesque-roman réaliste*. Stendhal, atypique en cela, confond la première et la dernière phase pour mieux exalter la deuxième. On se souvient de la préférence qu'il exprimait déjà, dans *De l'amour*, pour Werther contre Don Juan, et du sort qu'il y faisait, suivant de près les indications de Raynouard⁹⁷, au souvenir de l'amour courtois (« provençal »), de ses cours et de ses codes ; et encore de la manière dont il lit, entre autres dans *Brulard*, le passage de l'Arioste au Tasse, qui est, en termes génériques et contrairement à mon schéma, un passage du romanesque (dérivé d'héroïque) post-médiéval du *Roland furieux* (1532) à l'épopée néo-antique de *La Jérusalem délivrée* (1580) : dans mon enfance, dit-il, « l'Arioste forma mon caractère », mais « aujourd'hui, les héros de l'Arioste me semblent des palefreniers dont la force fait l'unique mérite [...] tandis qu'à mes yeux, quand par bonheur le Tasse oublie d'imiter Virgile ou Homère, il est le plus touchant des poètes⁹⁸ ». C'est assez clair : le roman de l'Arioste lui semble « maintenant » (1836) une exaltation de la force brutale, et l'épopée du Tasse, quand elle cesse d'être épique, le plus « touchant » – c'est-à-dire le plus *tendre* – des romans d'amour (mais on sait que le Tasse, dans la seconde version de son poème, publiée en 1598, en a, au contraire, accentué l'aspect épique au détriment de son aspect romanesque). Ainsi (tendancieusement) interprétée, la succession Arioste-Tasse illustre les deux premiers moments de mon schéma : passage de l'héroïque au romanesque. Le troisième, une fois de plus, a disparu ; mais on sait bien pourquoi Beyle a fui Grenoble, puis la France, et pourquoi, à Rome même, il préférera toujours Milan.

*

La permanence de l'inspiration épique au cours des siècles repose sans doute sur la récurrence de son matériau spécifique, que Hegel, on le sait, qualifie d'état de guerre entre peuples. Les épopées trop étroitement imitées du (et greffées sur le) modèle initial (homérique) souffrent apparemment de leur caractère second : c'est un peu le cas de l'*Énéide*, que sauve le talent poétique de Virgile, beaucoup celui des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes (III^e siècle avant J.-C.), de la *Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne (IV^e siècle après), et jusqu'à l'abandon du projet de *Franciade*, dont Ronsard ne laissa que les quatre premiers chants, publiés en 1572. Les réussites du genre dans l'histoire occidentale dépendent du renouvellement thématique que procure l'émergence de nouveaux conflits emblématiques : la guerre civile romaine pour la *Pharsale* (I^{er} siècle), les exploits de Charlemagne et des siens, des deux Guillaume et autres pour les chansons de geste (XII^e), la première croisade pour la *Jérusalem délivrée* (puis *conquise*), l'expédition de Vasco de Gama pour les *Lusiades* (1572), les guerres de religion pour les *Tragiques* (1616) ; on pourrait voir dans l'échec de la *Henriade* (1723) l'effet d'une tentative de *remake* sur le même conflit, comme si chaque guerre ne pouvait inspirer qu'une seule grande œuvre, la réussite épique exigeant un sujet vierge. Cette condition serait alors plus nécessaire que celle que privilégie Hegel, et qui est, on s'en souvient, le caractère « national » du conflit, à l'exclusion des guerres civiles, qui n'ont pourtant pas trop mal inspiré Lucaïn et d'Aubigné – j'y ai déjà ajouté *L'Espoir*, à quoi ne manque pas même, en la personne de Manuel, le héros central qu'exigeait Hegel. *La Guerre et la Paix* a sans doute plus d'un héros (Pierre Bezoukhov, le prince André, et peut-être surtout Koutouzov – héros paradoxal de la temporisation – et, collectif, le peuple russe), mais on ne peut dénier à ce roman à gros budget le mérite proprement épique d'avoir assez bien choisi sa guerre. Les deux derniers exemples, en tout cas, confirment ce qui va de soi : que l'inspiration épique déborde une forme épuisée, elle, depuis des siècles : mètre, procédés, épisodes et figures obligées, imitation du style formulaire hors des conditions d'improvisation orale d'où il procédait à l'origine. Le respect scolaire de l'épopée comme forme témoigne, par exemple chez Voltaire, de cet épuisement. Ce n'est pas la « tête épique » qui manque alors (l'épique n'a pas de tête), c'est le cœur héroïque. Il n'y a pas lieu de le regretter, mais il ne vaut rien de le feindre.

*

Ce héros central, sans qui, selon Hegel, il n'y a pas d'épopée digne de ce nom, n'est généralement pas le chef suprême de la « nation » en lutte, mais plutôt un féal politiquement, voire stratégiquement moins puissant, mais plus jeune et plus vaillant. C'est évidemment le cas d'Achille sous Agamemnon, de Roland sous Charles, de Renaud sous Godefroid, de Rodrigue sous Alphonse – voire, en régime un peu plus historique, de Jeanne sous Charles VII ou des maréchaux sous Louis XIV ou Napoléon. Cette position de

lieutenant parfois récalcitrant mais irremplaçable, dont l'absence ou le retrait, éventuellement la révolte, met toute l'armée en péril, et dont le retour (Achille, Renaud) assure la victoire, est évidemment plus intéressante que celle du roi ou de l'empereur : l'exploit héroïque sied mieux à ce jeune homme qu'au souverain vieillissant, dont les vertus (quand il en a, ce qui n'est pas le cas d'Agamemnon) sont plutôt de l'ordre de la sagesse et de la justice. Et les vicissitudes de révolte et de dévouement, de disgrâce et de pardon, confèrent à son destin la part de rebondissement sans lequel il ne serait qu'une suite un peu monotone de prouesses. Une locution aujourd'hui galvaudée exprime assez bien l'avantage, moral et esthétique, de ce rôle : « brillant second » ; sa brillance peut d'ailleurs s'étendre à ses propres seconds (Olivier auprès de Roland, Tancrede auprès de Renaud), ou adversaires quasi égaux – Hector face à Achille, même si Hector, héros vaincu et héros des vaincus, tempère son héroïsme d'une nuance élégiaque. Le fait est qu'on ne parle jamais d'un « brillant premier » : la puissance entrave la gloire, et la gloire épique va plutôt aux vaincus (de Troie, de Roncevaux, de Fort Alamo), et à ceux, vainqueurs ou vaincus, qui ont ajouté à l'héroïsme le piment d'une indiscipline justifiée. Dans *Alamo*, Davy Crockett et James Bowie, longtemps en butte au rigide lieutenant-commandant Travis, se partagent le double mérite (Achille-Hector) de la révolte et du sacrifice.

Cette répartition des rôles se maintient en mode romanesque, c'est-à-dire hors du contexte proprement guerrier, comme une donnée constante de l'imaginaire qui passe sans encombre d'un régime à l'autre (de la guerre à la quête, des batailles aux tournois, de la chasteté héroïque à l'amour sublimé) : le héros courtois, de nouveau, n'est pas le roi lui-même (Arthur, Mark, le Roi Pêcheur, Fernand), mais le simple – parfois pauvre – chevalier (Lancelot, Tristan, Gauvain, Perceval, Rodrigue). Plus tard, le héros romantique, comme l'avait perçu Hegel, sera un « nouveau chevalier » : chevalier tout court (Ivanhoé) ou archer (Quentin Durward), proscrit « superbe et généreux » (Hernani), dévoué mousquetaire (d'Artagnan), gentilhomme ruiné (Sigognac), sauveur ou vengeur masqué (Lagardère), shériff abandonné de tous (Kane dans *High Noon*), *poor lonesome cowboy* un peu partout ; ces héros-là, il est vrai, évoluent dans des romans, pièces ou films « à costumes », qui revisitent un passé plus ou moins mythiquement révolu, mais ce n'est pas le cas de ces autres « nouveaux chevaliers » d'un monde (alors) contemporain que sont Julien Sorel, Lucien Leuwen ou Fabrice del Dongo. En cela au moins, le romanesque procède de l'épique.

*

Amour de tête, amour du cœur. On sait que *De l'amour* distingue quatre espèces de ce sentiment, qui sont l'amour passion, l'amour goût, l'amour physique et l'amour de vanité, tout en reconnaissant qu'« on peut fort bien admettre huit ou dix nuances⁹⁹ ». On a un peu moins souvent noté ces deux « nuances » qu'il marque dans son projet d'article sur *Le Rouge et le Noir*,

écrit à l'intention du comte Salvagnoli : cette nouvelle distinction oppose l'amour de Mathilde pour Julien à celui de Mme de Rênal. Le premier, dont Beyle se flatte d'avoir donné la première « peinture », « fait un beau contraste avec l'amour vrai, simple, *ne se regardant pas soi-même* de Mme de Rênal. C'est l'amour de tête comparé à l'amour du cœur. [...] Tel est *l'amour de tête* tel qu'il existe à Paris chez quelques jeunes femmes. Que peut faire de plus décisif une jeune fille ? Hé bien, cette jeune fille de Paris se fera enlever sans amour, uniquement pour se donner le plaisir de croire avoir une grande passion. » Tel est « le caractère de la femme de Paris qui n'aime son amant qu'autant *qu'elle se croit tous les matins sur le point de le perdre* ». Cette description sans indulgence est résumée d'une formule latine encore plus désobligeante pour l'héroïne : « *asinus fricat se ipsum* », opposée à un « *asinus asinum fricat* » élégamment appliqué aux moments qui précèdent la mort de Julien, où Mme de Rênal « se réconcilie publiquement avec lui » en venant le voir dans sa prison¹⁰⁰, et où le sentiment maintenant réciproque des deux amants se révèle dans toute sa force. Je me demande si ces formules gracieuses auraient passé dans le compte rendu espéré de Salvagnoli, qui ne parut jamais. J'ignore également si « amour de tête » et « amour du cœur » sont ici deux « nuances » de l'amour passion, ou si, plus vraisemblablement, le premier n'est que le faux-semblant que s'en donne une « jeune fille de Paris » plus occupée de « se regarder soi-même » en état de prétendue passion que de se dévouer (de son vivant) à celui qui est censé en être l'objet. Cet amour de tête serait donc plutôt une illusion d'amour passion, proche si l'on veut de l'« amour de vanité », mais qui ne s'y ramène pas tout à fait – et d'autant moins que, si l'on se réfère aux descriptions de *De l'amour*, celui-ci apparaît comme une spécialité masculine. Le sentiment constamment invoqué pour qualifier les amours de Mathilde et de Julien – et à propos de chacun des deux protagonistes – est plutôt l'*orgueil* : « La retenue du secrétaire favori de son père lui semble presque du mépris, commente Stendhal dans le résumé déjà évoqué. Elle ne voit pas que ce n'est que de l'orgueil, que de la *peur d'être méprisé*. La vanité excessive de Mlle de La Mole s'attache à troubler la tranquillité du cœur de Julien. L'orgueil de Julien se conduit si bien que Mlle de La Mole se pique tout de bon... » Il s'agit là, bien sûr, des froissements d'amour-propre qui accompagnent inévitablement une relation empoisonnée dès l'abord par une inégalité de conditions et un conflit d'attitudes, et où chacun ne croit percevoir chez l'autre que du mépris. Mais cette notion d'*amour-propre*, dans notre contexte, ne peut manquer de trouver son écho dans l'*asinus fricat se ipsum* que Stendhal applique à (la seule) Mathilde. Sa fausse passion pour Julien ne serait qu'une véritable passion pour elle-même, et pour la manière dont elle croit mythiquement revivre avec son amant l'aventure romanesque (et tragique) de Marguerite de Navarre et de son propre ancêtre Boniface de La Mole. Et, contrairement à Mme de Rênal, Mathilde survit à Julien, qu'elle aime apparemment davantage mort que vivant, et moins pour lui que pour elle-même. L'« amour de tête » n'est donc

qu'un simulacre égocentrique et passablement littéraire de cet amour passion dont l'« amour du cœur », ici comme plus tard dans *Leuwen* et la *Chartreuse*, est la seule forme authentique ; ce n'est pas sans raison que Mme de Rênal, dont « ni la coquetterie, ni l'affectation n'avaient jamais approché » le cœur, « ne sait pas ce que c'est que l'amour » avant d'avoir rencontré Julien : « Elle ne l'a jamais éprouvé. Elle lit peu de romans... » Cette antithèse de Mathilde est aussi, par avance, une antithèse d'Emma Bovary – ce qui n'assimile nullement ces deux dernières : il y a plus d'une façon de s'opposer à un même terme.

Tout de même, les dernières pages donnent à cette expression banale, *amour de tête*, une curieuse résonance, dont je me demande si Stendhal y songeait : après l'avoir baisée au front, comme jadis Marguerite celle de Boniface, et portée sur ses genoux jusqu'à la petite grotte qui domine Verrières, Mathilde « voulut ensevelir de ses propres mains la tête de son amant » – qui, nous est-il dit un peu plus haut, « jamais n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber. Les plus doux moments qu'il avait trouvés jadis dans les bois de Vergy [avec Mme de Rênal] revenaient en foule à sa pensée ». L'amour de tête de Mathilde était sans doute destiné à devenir l'amour d'une tête, pourtant « tombée » pleine, si j'ose dire, de l'amour d'une autre.

*

L'invention de ce que Malraux baptisait *musée imaginaire*, soit pour l'essentiel de la reproduction photographique dans les livres consacrés à la peinture, a donné occasion (mais je suppose bien que la gravure n'y avait pas manqué en son temps, et Daniel Arasse cite au moins un exemple d'un tel investissement dans une copie ancienne¹⁰¹) à une pratique très particulière, qu'on pourrait appeler, de nouveau au sens fort, la *mise en œuvre* du détail. Le sens de ce dernier mot spécifique à ce champ, chacun le connaît : c'est, au départ, la présentation d'une partie d'un tableau, agrandie par rapport à l'échelle préalablement accordée à la reproduction de son ensemble. La fonction didactique de cette pratique est évidente : il s'agit de rendre plus visible, en la rapprochant artificiellement du spectateur, une zone du tableau sur laquelle on veut attirer une attention particulière, et j'imagine que les cours d'histoire de l'art antérieurs à la photographie pouvaient obtenir à peu près le même effet en invitant les étudiants à concentrer leur regard sur un aspect spécifique d'un tableau physiquement présent devant eux et, par exemple et si possible, sélectivement éclairé. Les moyens correspondant à celui-là dans d'autres arts consistent, après lecture ou audition intégrale d'une œuvre littéraire ou musicale, à en réévoquer, plusieurs fois s'il le faut, une partie – telle phrase, tel mot, telle mesure, tel accord – que l'on veut (faire) considérer de plus près. L'étude de l'architecture, de la sculpture, du cinéma peuvent encore recourir à des procédés comparables, sinon dans leur technique, au moins dans leur visée critique et pédagogique. Mais la mise en

œuvre est autre chose. Elle consiste à faire d'un détail, extrait (choisi et isolé) de l'ensemble auquel il appartenait, l'objet d'une relation esthétique plénière : opération toujours légitime puisque l'attention et l'appréciation esthétiques peuvent investir toute chose ; à traiter, donc, ce détail décontextualisé en objet esthétique à part entière et – puisqu'il s'agit dans tous ces cas d'un fragment d'œuvre – en objet artistique, et donc finalement en œuvre autonome, comme Bergotte cherchant dans la *Vue de Delft* un « petit pan de mur jaune » qui était, « si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffirait à elle-même¹⁰² ». Cette pratique tant soit peu fétichiste¹⁰³, qui en peinture a reçu de Kenneth Clarke, dès 1938, une caution prestigieuse¹⁰⁴ – et plus récemment une autre, de Roland Barthes, sous l'espèce de ce *punctum* qui vient parfois « déranger le *studium*¹⁰⁵ » –, peut être diversement appréciée selon qu'on trouve dans les détails, selon le proverbe ambigu acclimaté dans ce champ par Aby Warburg, le diable ou le bon Dieu.

Le bon Dieu – si l'on accepte de sanctifier à ce point les valeurs d'unité, d'homogénéité et donc de conformité de la partie au tout – se rencontre sans doute lorsque le détail élu manifeste *in nuce* des propriétés caractéristiques de l'ensemble : la relation est alors, non sans analogie avec celle que les esthétiques classiques, d'Aristote à Hegel, établissaient entre l'œuvre singulière et le genre auquel on la rapporte, une relation d'exemplification « par excellence », où le détail typique figure comme la vérité concentrée de l'œuvre. C'est clairement l'effet recherché – et le plus court sera ici de le supposer atteint – des « morceaux choisis » de nos anciens manuels d'histoire littéraire : une page y tenait lieu d'un livre, voire d'un « rayon » entier, en quelque sorte par synecdoque.

Mais je ne crois pas que ladite mise en œuvre fonctionne toujours de la même manière dans d'autres arts – ni même d'ailleurs en littérature –, et c'est ici que nous rencontrons le diable, agent artistique généralement plus séduisant, voire plus gratifiant, que son trop respectable antagoniste. Ce fonctionnement diabolique, donc, consiste à trouver (ou à introduire) dans le détail, pour le coup atypique, non plus une essence réduite de l'œuvre entière – ou entier –, mais l'évocation, par analogie souvent fortuite, d'une autre œuvre, généralement d'un autre artiste. Une liste d'illustrations de cette démarche en peinture se confondrait à peu près avec la bibliographie intégrale des études modernes d'histoire et surtout de critique d'art, mais quel simple amateur n'a pas joué à ce jeu, qui détecte, comme dit à peu près (je ne sais plus où), de nouveau, Roland Barthes, un fragment de Cézanne ou de De Kooning dans quelques centimètres carrés de Chardin ou de Franz Hals, ou, en changeant de domaine d'exercice, quelques mesures de Chopin ou de Debussy dans telle variation Goldberg ou Diabelli, quelques vers de Baudelaire chez Ronsard ou de Verlaine chez Hugo, un Michel-Ange ou un Rodin dans un reste de torse antique ? Ce jeu peut facilement tourner à la devinette agaçante, si l'on présente à un tiers le détail isolé de sa toile ou de sa sculpture, la strophe extraite de sa page, quelques mesures en écoute aveugle.

Le détail peut donc se faire instrument de manipulation, d'« anachronisme délibéré et d'attributions erronées ». Ce dernier adjectif, dans la fameuse formule de Borges¹⁰⁶, ne doit, pas davantage qu'ici l'invocation du démon, faire supposer de sa part une condamnation de cette « technique nouvelle [...] aux applications infinies ». Bien au contraire, il s'agit (en lisant l'*Odyssée* comme postérieure à l'*Énéide*, en attribuant l'*Imitation de Jésus-Christ* à Céline ou à Joyce et en multipliant les pastiches par anticipation, les précurseurs par captation et les créations par étourderie) de « peupler d'aventures les livres [et plus généralement les œuvres] les plus paisibles ». Et gardons-nous d'oublier, dans ce contexte, que l'une de ces aventures – la plus discrète et la plus renversante – consiste aussi à attribuer certaine œuvre à son « propre » auteur, ce qui fait très pertinemment de l'attribution correcte un cas particulier de l'attribution erronée, et donc de la « vérité » un cas particulier de l'erreur, et qui assimile, comme il convient, la part du diable à l'œuvre de Dieu, et réciproquement bien sûr.

*

Il va de soi que certaines œuvres résistent mieux que d'autres à pareil traitement, et que cette résistance est en principe proportionnelle au degré d'unité des œuvres considérées, par exemple si l'on distingue, fût-ce graduellement, comme en musique Boris de Schloetzer¹⁰⁷, les ensembles *composés* (une suite, une symphonie, aux parties plus ou moins interchangeables, sinon entre elles, au moins d'un ensemble à l'autre) et les ensembles *organiques* (chacun des mouvements d'une suite ou d'une symphonie) – étant concédé que certaines unités organiques (disons, celle d'une fugue) le sont un peu plus que d'autres (celle d'un allegro de sonate). Les autres arts, comme la peinture ou la littérature, présentent souvent des gradations de ce type : un polyptique est un ensemble composé de tableaux à unité plus organique, un recueil de poèmes ou de nouvelles est un ensemble composé de poèmes ou de nouvelles à unité plus organique, et il apparaît donc moins sacrilège, quelque prix que l'artiste lui-même puisse attacher à l'unité compositionnelle de l'ensemble considéré, d'isoler l'une de ces parties que d'isoler un fragment de cette même partie. Mais une distinction aussi cavalière ne tient pas encore compte du fait que tel tableau, par exemple, peut sembler plus « organique » qu'un autre, parce que l'interdépendance de ses éléments semble plus étroite, voire inextricable. Rilke exprime ce sentiment d'une formule très suggestive : « *C'est comme si chaque point du tableau avait connaissance de tous les autres* » ; il s'agit de *La Femme au fauteuil rouge*¹⁰⁸, mais la remarque, à mon sens, s'appliquerait aussi pertinemment, sinon davantage, à bien d'autres toiles du même artiste. Cézanne est en effet l'un des peintres les plus capables de provoquer une telle impression, et cette capacité est même assez propre à définir son style – et sans doute encore celui de la peinture cubiste, qui en découle à tant d'égards. Mais enfin, le « comme si » rilkéen ne traduit pas seulement une hésitation devant l'audace de sa

métaphore : on peut y voir le signe du caractère subjectif, voire illusoire, de la conviction qu'elle exprime. L'intangibilité (« Tout se tient, on ne peut changer aucun détail sans que l'ensemble s'écroule, etc. ») que l'on prête volontiers à ce que l'on admire n'est souvent rien d'autre que le reflet de cette admiration, et l'artiste est souvent seul à connaître la part d'inachèvement, ou de renoncement, que dissimule la plus « parfaite » de ses œuvres ; il est vrai que cette connaissance-là n'est pas nécessairement plus assurée qu'une autre, et que la simple fatigue est parfois bonne conseillère. Le vrai est qu'une œuvre peut toujours en contenir plusieurs autres, et que la seule épreuve qui vaille, ici, est d'essayer.

*

Il y a sans doute quelque trait commun entre le goût du détail atypique (je veux dire : de *tel* détail atypique et/ou du détail atypique en général) et ce qu'on peut appeler le goût pour l'exception, de nouveau en particulier et/ou en général. On trouve presque toujours un plaisir très singulier à « faire une exception » – comme on fait à une règle – à telle ou telle disposition générique, positive ou négative ; c'est ce qu'illustre à merveille cette confiance, encore, de Roland Barthes : « De Stieglitz, ne m'enchanté (mais à la folie) que sa photo la plus connue, *Le Terminus des voitures à chevaux*, New York, 1893¹⁰⁹. » Ce goût en quelque sorte dérogatoire serait peut-être encore plus passionné (« fou ») si l'œuvre en question n'était pas « la plus connue » de son auteur, c'est-à-dire la plus généralement admirée, mais le plaisir de la découverte et celui de la dérogation, quoique assez voisins, sont relativement indépendants l'un de l'autre. L'exceptionnalité positive est en tout cas un mérite en soi, qui permet à une œuvre d'être, dans sa catégorie, non pas la *meilleure* ni la *première*, mais bien la *seule* élue, ce qui certainement vaut mieux que toute autre élection : on sait (Sartre l'a relevé sans indulgence, l'imputant à quelque « gaminerie »¹¹⁰) quel usage Giraudoux a fait de cette clause du cas aberrant, du « sauf un(e) qui... », usage si immodéré que l'on pourrait parler à son propos d'une *règle des exceptions* – règle qui comporte sans doute sa propre exception sous la forme, nécessairement rare, d'une exceptionnelle absence d'exception. Mais il existe bien effectivement, et partout (sauf où ?), une telle règle, que l'on pourrait aussi baptiser, en référence non à son inventeur mais à sa plus fameuse victime, le *principe de Swann*. Ce principe, c'est donc qu'on aime d'autant plus passionnément ce qu'on aime contre ses principes, par exception, et comme par aberration : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre¹¹¹ ! » C'est peut-être là, de ma part, jouer un peu gros sur le mot *genre*, mais je lui devais bien ce chien de ma chienne.

1. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 140.
2. « L'art conceptuel n'est bon que lorsque l'idée est bonne » (Sol Le Witt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, juin 1967, p. 83).
3. Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Gallimard, 1992, p. 200.
4. Hegel, *Esthétique*, trad. fr. de V. Jankélévitch, Aubier-Montaigne, 1964, t. V, p. 8.
5. Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, op. cit., p. 207.
6. *Esthétique*, op. cit., t. VI, p. 173-239 ; t. VIII, p. 373-376 ; t. VI, p. 120-135.
7. *Ibid.*, t. II, p. 129-131 ; t. V, p. 134-138 ; t. VII, p. 144-154.
8. *Ibid.*, t. V, p. 125-127, et t. VIII, p. 213-214.
9. Je ne retrouve pas la référence de cette citation, que j'espère n'avoir pas lue en rêve.
10. Albert Thibaudet, *Réflexions sur la critique*, Gallimard, 1939, p. 244.
11. La mémoire de Gide améliore un peu le vers de Gautier, qui est beaucoup moins euphonique : *Seule elle valait un sérail*.
12. *Voyage en Italie* [1866], 2 vol., Julliard, coll. « Littérature », 1965, t. I, p. 245-281.
13. *Ibid.*, t. II, p. 111-134.
14. *Ibid.*, p. 330-332, 305-313, 316-320, 349-353.
15. *Philosophie de l'art* [1865-1869], Fayard, 1985, p. 171-267.
16. *Ibid.*, p. 244-249.
17. *Ibid.*, p. 262-264.
18. Cette dimension appréciative, Taine prend soin de la légitimer après coup en termes de « valeurs » universelles et soumises à des critères supposés objectifs (importance et bienfaisance du caractère, convergence des effets...) : c'est l'objet de la cinquième partie de la *Philosophie de l'art*, « De l'Idéal dans l'art ». Une page (381) du chapitre I-2 illustre assez bien ce mouvement de légitimation tardive : « Dans le monde imaginaire comme dans le monde réel, il y a des rangs divers, parce qu'il y a des valeurs diverses. Le public et les connaisseurs assignent les uns et estiment les autres. Nous n'avons pas fait autre chose depuis cinq ans, en parcourant les écoles de l'Italie, des Pays-Bas et de la Grèce. Nous avons toujours, et à chaque pas, porté des jugements. Sans le savoir, nous avions en main un instrument de mesure. Les autres hommes font comme nous, et en critique comme ailleurs, il y a des vérités acquises. Chacun reconnaît aujourd'hui que certains poètes, comme Dante et Shakespeare, certains compositeurs, comme Mozart et Beethoven, tiennent la première place dans leur art... » *Instrument de mesure* est une belle trouvaille objectiviste.
19. *Op. cit.*, p. 445.
20. *Poétique*, 1453b, trad. fr. de J. Lallot et R. Dupont-Roc, Éd. du Seuil, 1980, p. 81 ; c'est évidemment moi qui souligne.
21. *Ibid.*, 1449a, p. 49 ; 1455b, p. 95.
22. *Ibid.*, 1448b, p. 45.
23. Voir la Préface du *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre [1628], citée dans Corneille, *Trois discours sur le poème dramatique*, Flammarion, coll. « GF », 1999, p. 241.
24. « Discours de la Tragédie », *ibid.*, p. 130. Écho racinien bien connu (mais moins spécifié) : « La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première » (Préface de *Bérénice*, 1670).

25. Ce vers du chant III prescrit au poète dramatique de respecter les particularités des âges dans les discours de ses personnages ; c'est une autre application du principe de spécificité.
26. Jean-Marie Schaeffer le qualifie justement d'« essentialisme historiciste », en ce sens que « pour connaître l'essence catégorielle d'un objet (ici l'Art) [et chaque art, et chacun de ses genres], il faut saisir son développement dialectique, donc suivre l'épanouissement progressif de l'essence en ses différents moments jusqu'à son accomplissement final » (*L'Art de l'âge moderne, op. cit.*, p. 192).
27. *Esthétique, op. cit.*, t. VI, p. 80.
28. *Ibid.*, t. VII, p. 15.
29. *Ibid.*, p. 18, 50-51.
30. *Ibid.*, p. 157-158.
31. *Ibid.*, t. VIII, p. 161.
32. *Ibid.*, p. 164 ; Hegel ajoute qu'« on peut en dire autant de la *Henriade* de Voltaire ».
33. *Ibid.*, p. 164, 194.
34. *Ibid.*, p. 214.
35. *Ibid.*, p. 253-261.
36. *Ibid.*, p. 322-323.
37. *Ibid.*, p. 374-376.
38. *Ibid.*, p. 410.
39. À la notable exception de Northrop Frye, dont la conception de la comédie, comme celle de Hegel, doit davantage à Aristophane ou Shakespeare qu'à Molière ou Beaumarchais : voyez le chapitre « Mythos du printemps : la comédie », *Anatomie de la critique* [1957], trad. fr. de Guy Durand, Gallimard, 1969, p. 199 sq.
40. On le trouve dans Goethe, *Écrits sur l'art*, trad. fr. de Jean-Marie Schaeffer, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 75-86.
41. Voir Roland Recht, « Le mythe romantique d'Erwin de Steinbach », *Information d'histoire de l'art*, 1970, p. 38-44.
42. Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], troisième partie, livre I, chap. 8, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 800-802.
43. Déjà présente chez Warburton, précise en note Maurice Regard, mais elle pourrait être plus ancienne.
44. Importé beaucoup plus tard, comme bien d'autres, et sur la rive *sud* de la Méditerranée, si j'en crois Lucien Febvre, « Les surprises d'Hérodote ou les acquisitions de l'agriculture méditerranéenne », *Annales d'histoire sociale*, t. II, 1940, p. 29-32. La notion de « forêt » de palmiers est d'ailleurs étrange, tout anachronisme mis à part.
45. *Génie du christianisme, loc. cit.*
46. *Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-C. Berchet, Bordas, Classiques Garnier, 1989-1998, t. I, p. 554, et t. III, p. 213. Les deux citations, sans doute faites de mémoire, sont légèrement inexactes : la première (épisode de la nuit passée à Westminster) énonce « vastité sombre des églises chrétiennes », la seconde « vastité sombre de nos cathédrales gothiques ». Le texte de l'essai XII du livre II (« Apologie de Raymond Sebond ») parle en fait de « cette vastité sombre de nos Églises ». Les églises auxquelles pense Montaigne sont sans doute « gothiques » au sens où nous l'entendons, mais la précision stylistique est évidemment anachronique.
47. *Esthétique, op. cit.*, t. VI, p. 115-141.

48. À qui il reconnaît le mérite d'avoir redécouvert la valeur de ce style : « De nos jours, ce fut surtout Goethe qui, dans la fraîcheur juvénile de sa conception de la nature et du monde, en opposition avec les principes des Français, la remit en honneur... » Le fait est que, si le gothique est peu ou prou né en (Île-de-)France, la France renaissante et classique s'en était vite détournée, et le méconnaissait encore – à l'exception de quelques techniciens comme Soufflot – à la fin du XVIII^e siècle, ce qui justifie en partie la diatribe goethéenne : les Français (quoi qu'imagine Goethe) ont « inventé » le gothique, mais ils n'ont pas su rester dignes de cette invention.
49. Elle servira encore, en 1845, chez Schnaase, à combattre ou du moins à éviter les revendications véhiculées par *german* ou *germanic* (Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, Albin Michel, 1986, p. 129). C'est peut-être pour cette raison, entre autres, qu'elle s'est finalement, et faute de mieux, maintenue jusqu'à nos jours.
50. Hegel qualifie de « pré-gothique » l'architecture chrétienne « qu'on désigne communément sous le nom de byzantine et qui avait régné jusqu'à la fin du XII^e siècle en Italie, en France, en Angleterre, en Allemagne, etc. ». Ni la chronologie, ni la terminologie ne sont, on le voit, encore très sûres.
51. « Travail de recueillement et d'élévation [...] le recueillement chrétien étant en même temps une élévation de l'homme au-dessus de son existence bornée et une conciliation du sujet avec Dieu... »
52. Cette prétendue disparition fait évidemment bon marché de la présence des tribunes ou du triforium, inévitablement horizontale et soulignée par des corniches, sans compter la variété stylistique anglaise dite, très explicitement, « gothique perpendiculaire ». Mais il s'agit d'accentuer au maximum le contraste entre les styles classique et gothique : la pensée des styles procède déjà, comme plus tard chez Wölfflin (et, à mi-chemin, nous allons le voir, chez Taine), par opposition bipolaire.
53. *Histoire de France*, livre IV, « Éclaircissements » [1833], in *Œuvres complètes*, Flammarion, t. IV, 1974, p. 601-602.
54. *Croisée*, en ce sens, provient, par métonymie, de la croisée des meneaux.
55. Cette explication, on le sait, est avancée par Viollet-le-Duc, contestée plus tard, mais jamais tout à fait éliminée ; sur cette abondante controverse, voir par exemple Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretation through Eight Centuries*, Princeton, 1960, et R. Recht, *Le Croire et le Voir. L'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècle*, Gallimard, 1999.
56. Dans un autre contexte interprétatif, non plus historique mais ethno-géographique, le *Tableau de la France* [1833] opposait à « la sobre et sévère architecture normande, aiguisée en ogives et se dressant au ciel, comme un vers de Corneille » – puisque Corneille est né à Rouen –, l'architecture flamande, « riche et pleine en ses formes », où « l'ogive s'assouplit en courbes molles, en arrondissements voluptueux » (Les Belles Lettres, 1949, p. 75).
57. *Voyage en Italie*, op. cit., t. I, p. 27.
58. Op. cit., p. 64-67.
59. *Voyage en Italie*, op. cit., t. II, p. 349-353.
60. Comme Kant, Taine met le « beau naturel » fort au-dessus des réussites de l'art. Visitant la villa Borghèse, il retrouve le charme de ses « chères forêts » ardennaises ; les grands chênes le « délassent délicieusement des monuments et des pierres. Tout ce qui est humain est voulu, et à ce titre fatigüe... » (*ibid.*, t. I, p. 214).
61. Viollet avait d'ailleurs immédiatement précédé Taine, en 1863, dans son enseignement à l'École des beaux-arts.
62. *Architecture gothique et pensée scolastique* [1951], trad. fr. de Pierre Bourdieu, Éd. de Minuit, 1967.
63. « Journées de pèlerinage » [1900], art. cité, p. 89.
64. Billy Wilder, 1944.
65. Otto Preminger, 1944.
66. Billy Wilder, 1950.

67. Voir Kendall Walton, « Catégories de l'art » [1970], in *Esthétique et poétique*, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1992.
68. Robert Aldrich, 1954.
69. John Ford, 1961.
70. John Wayne, 1961.
71. Howard Hawks, 1966.
72. *Butch Cassidy*, 1969, et *The Sting*, 1973.
73. George Cukor, 1940.
74. Howard Hawks, 1959.
75. Howard Hawks, 1948.
76. Pourquoi pas trois, sinon pour des raisons de limites financières, et parce que trois ne font justement pas la paire ? Mais il y a un peu de cela dans le trio Fonda-Quinn-Widmark du western d'Edward Dmytryk *Warlock* (1959). En jazz, cela s'appelle un *All Stars*, d'effet diversement bénéfique ; la réunion, un soir de mai 1953, au Massey Hall de Toronto, de Parker, Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus et Max Roach, a été qualifiée de *The Greatest Jazz Concert Ever* ; pas moins.
77. Voir K. Hepburn, *The Making of The African Queen, or How I Went to Africa With Bogart, Bacall and Huston and Almost Lost My Mind*, New York, Knopf, 1987 ; trad. fr., Flammarion, 1988. Lauren Bacall, hors scénario, n'était apparemment là, en tant que Mrs. Bogart, que pour pimenter le tournage et ses à-côtés.
78. *À la recherche du bonheur* [1981], trad. fr., Cahiers du cinéma, 1993.
79. C'est la formulation qu'en propose le prière d'insérer, parfaitement fidèle au propos de son livre, de la traduction française.
80. Dans l'ordre de son livre, *The Lady Eve* de Preston Sturges (1941), *It Happened One Night* de Frank Capra (1934), *Bringing Up Baby* de Howard Hawks (1938), *The Philadelphia Story* de George Cukor (1940), *His Girl Friday* de Hawks (1940), *Adam's Rib* de Cukor (1949), et *The Awful Truth* de Leo McCarey (1937).
81. Respectivement de Cukor (Audrey Hepburn-Rex Harrison), de Garry Marshall (Julia Roberts-Richard Gere) et de Peter Weir (Andie McDowell-Gérard Depardieu).
82. *L'Amour et l'Occident* [1939], UGE, coll. « 10/18 », 1999, p. 10.
83. *Ibid.*, p. 246 sq.
84. *Esthétique*, op. cit., t. V, p. 125-127.
85. Scarlett aussi finit par s'éveiller de sa « griserie » romanesque et de l'erreur de son mauvais choix, mais apparemment trop tard, et donc définitivement seule.
86. Preminger, 1954, avec Robert Mitchum et Marilyn Monroe.
87. Huston, 1951, avec Katharine Hepburn et Humphrey Bogart.
88. *L'Amour et l'Occident*, op. cit., p. 37, 44.
89. Londres, Chatto and Windus, 1957.
90. *Esthétique*, op. cit., t. V, p. 125-126.
91. *La Création chez Stendhal*, Mercure de France, 1951, p. 275-276.
- 92.

Au chapitre LXXIV de la deuxième partie : « Je possède à cette heure un jugement libre et clair, et qui n'est plus couvert des ombres épaisses de l'ignorance que la lecture triste et continuelle des détestables livres de chevalerie avait mise sur moi. Je reconnais leurs extravagances et leurs duperies. Je n'ai qu'un regret, c'est que cette désillusion soit venue si tard... » (*Don Quichotte*, trad. fr. de César Oudin et François Rosset revue par Jean Cassou, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. 1047).

93. C'est ce qu'il annonçait lui-même dans le Prologue des *Nouvelles exemplaires*, *ibid.*, p. 1071.
94. Cité par George Dickie, « Définir l'art » [1973], in *Esthétique et poétique*, *op. cit.*, p. 12. Cf. Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique » [1956], in Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens-Klincksieck, 1988.
95. *L'Amour et l'Occident*, *op. cit.*, p. 150, 158.
96. *Mimésis* [1946], trad. fr. de Cornélius Heim, Gallimard, 1968, p. 550.
97. Dans son *Choix de poésies originales des troubadours*, paru en 1820.
98. *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1982, p. 619, 732.
99. *De l'amour*, chapitre premier.
100. *Le Rouge et le Noir*, Classiques Garnier, 1957, p. 513, 525-526.
101. Daniel Arasse, *Le Détail*, Flammarion, 1992, p. 35 ; il s'agit d'une copie (partielle, donc) du *Élièzer et Rébecca* de Poussin, conservée au Mans, Musée de Tessé.
102. *Recherche*, t. III, *op. cit.*, p. 692.
103. Au sens du fétichiste de Karl Kraus, qui s'intéresse exclusivement à un pied, et proteste lorsqu'il ne se voit accorder qu'une femme entière. C'est à ce genre de perversion que succombe, entre autres, le baron de Charlus quand il extrait de *La Comédie humaine* « le moment où Carlos Herrera demande le nom du château devant lequel passe sa calèche : c'est Rastignac, la demeure du jeune homme qu'il a aimé autrefois. Et l'abbé alors de tomber dans une rêverie que Swann appelait, ce qui était bien spirituel, la *Tristesse d'Olympio* de la pédérastie. Et la mort de Lucien !... » (*ibid.*, p. 437). Arasse signale plusieurs cas où le spectateur (et, j'espère, possesseur) de tableaux passe « de la fascination au désir, finalement, de découper l'œuvre », et à la satisfaction, évidemment coupable, de ce désir (*Le Détail*, *op. cit.*, p. 42 sq.). Mieux vaut pourtant découper un tableau en détails qu'une femme en morceaux.
104. *One Hundred Details, from Pictures in the National Gallery*, Londres, 1938, et *More Details from Pictures in the National Gallery*, Londres, 1941. Voir Arasse, *Le Détail*, *op. cit.*, p. 7.
105. *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes*, Éd. du Seuil, t. II, 1994, p. 1126.
106. « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » [1939], in *Fictions*, in Borges, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993.
107. *Introduction à Jean-Sébastien Bach*, Gallimard, 1947.
108. Ou *Portrait de Mme Cézanne*, 1877, coll. Treat Paine, Boston. Rilke, *Lettres sur Cézanne*, trad. fr. de Philippe Jaccottet, Éd. du Seuil, 1991, p. 72 (les italiques sont dans le texte).
109. *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 1119.
110. « M. Jean Giraudoux et Aristote », in *Situations I*, Gallimard, 1947, p. 85. Aristote n'est évidemment pas invoqué ici par hasard.
111. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 375.

Morts de rire

Une foule hystérique s'apprête à lapider la femme adultère. Jésus intervient : « Que celui qui n'a jamais péché lui lance la première pierre. » Tout le monde s'arrête, sauf une autre femme, plus très jeune, mais très digne, qui s'avance avec un gros pavé, et écrabouille sauvagement la tête de la pécheresse. Alors Jésus : « Maman, tu fais chier ! »

*

On trouve ici – au moins autant, et à mon sens plus profondément, que dans la fameuse « Passion considérée comme course de côte » d'Alfred Jarry – le ressort toujours efficace, disons pour faire vite, de la *parodie sacrilège* (on se souviendra que Freud range le blasphème parmi les variétés du *Witz* tendancieux) : l'histoire « drôle » commence par un épisode authentique de l'Évangile de Jean, et débouche sur une scène hautement apocryphe. Je note au passage que certaines versions identifient spontanément la femme adultère de cet épisode avec Marie-Madeleine, amalgame compréhensible mais néanmoins erroné : une prostituée, d'ailleurs, n'est pas adultère, et il me semble que, selon les mœurs du temps et la loi mosaïque, la première est moins coupable que la seconde.

*

Il s'en faut de peu que cette « histoire drôle » n'illustre, après tant d'autres, le schéma bien connu de la précaution fatale – schéma commun, comme on sait, à la tragédie (Œdipe) et à la comédie (Arnolphe, Bartholo) : Jésus croyait avoir trouvé le moyen dissuasif imparable, puisque nul ici-bas (lui compris ?) n'est irréprochable. Il oubliait simplement le cas de Marie, conçue elle-même sans péché, et devenue (sa) mère par l'opération du Saint-Esprit. Sa précaution se retourne donc contre celle qu'il voulait protéger, et qu'il condamne par une faute (disons, de jugement) dont on peut, selon l'humeur, se désoler ou se gausser. Mais on voit bien que l'histoire, comme on dit, ne s'arrête pas là, et que sa vertu comique tient plutôt à l'apostrophe

finale, qui remplit – avec la foudroyante concision nécessaire, selon Jean Paul et, de nouveau, Freud, au comique comme au mot d’esprit – trois fonctions à la fois. Elle donne la clef du retournement inattendu en révélant l’identité de l’impitoyable lapidatrice ; elle le fait par le biais d’un double abaissement de registre doublement désacralisant, et qui suggère en outre quelque arriéré de grief de Jésus à l’égard de sa sainte mère ; et du coup elle détourne de celui-ci le poids de la faute : Marie a beau accomplir, un peu plus qu’à la lettre, l’imprudent défi de son fils, elle ne s’en trouve pas moins jugée par lui, et par nous, coupable d’un zèle peu charitable (mais n’eût-elle fait que jeter la première pierre, les suivantes n’auraient évidemment pas tardé, pour une issue identique) – c’est la Mère terrible, et manifestement jalouse. Je cherche, pas trop loin, en quelle occasion Œdipe pourrait morigéner Jocaste dans les mêmes termes, mais c’est abuser du parallèle : après tout (avant tout), c’est bien Jocaste qui est, avec Laïos, à l’origine de la méprise tragique, ce qu’on ne peut dire de Marie – à moins de la rendre génétiquement responsable des bévues de son fils, ce qu’elle n’est au moins pas seule, suivez mon regard. De toute façon, la relation thématique, c’est-à-dire structurale, entre l’histoire de Jésus et celle d’Œdipe est hérissée de renversements qui doivent donner un peu (sans plus) de tablature à l’analyse. Malgré sa filiation mystérieuse, Jésus, que je sache, ne couche pas avec sa mère, et il ne tue pas son père – ce serait, somme toute, plutôt l’inverse ; je veux dire : c’est plutôt son père qui pour le moins l’abandonne en fâcheuse posture. Mais, disent les (très) mauvais esprits, la suite allait montrer que c’était « pour rire ».

*

Bossuet prétend quelque part que Jésus, lui, n’a jamais ri. C’est remplir étrangement les vides du récit évangélique : selon le même principe, on pourrait dire qu’il (Jésus) n’a jamais éternué, toussé, ni même respiré. En tout cas, et sur ce point Matthieu est formel, il ne répugnait pas au calembour : « Tu es Pierre, et sur cette pierre, etc. » On notera que cela fait deux variations (lancer, poser) sur le thème de la *première pierre* – de l’intifada sexiste, et de l’Église universelle.

*

« Moi aussi, dit un jeune Allemand, mon père est mort à Auschwitz. — Ah bon ? répond un jeune Juif étonné. — Oui, il est tombé d’un mirador. »

Celle-là, même éventuellement racontée par un humoriste juif, est à la limite du supportable. Mais si l’on veut bien surmonter l’excès de mauvais goût, on y trouvera l’illustration plausible d’un fait indéniable : les bourreaux meurent aussi, et celui-ci fut apparemment puni par l’un des instruments de son crime. Il ne fait guère de doute que, plus généralement, quelques SS (ou acolytes) durent « mourir à Auschwitz », dont la plupart dans leur lit. Le comique, vraiment noir, tient ici à l’emploi de cette expression au sens propre

(large), qui fait grand tort à tous ceux qui moururent, non pas seulement à Auschwitz, mais *par* Auschwitz.

On sait entre quels écueils d'interdits, bien légitimes, dut naviguer Roberto Benigni pour traiter le sujet périlleux de sa comédie *La Vie est belle*. Ce qui passe assez mal dans une histoire « drôle » racontée entre soi passerait encore plus difficilement dans un film de durée moyenne et destiné à un vaste public. Plaisanter, comme le fait la première partie, avec les « simples » persécutions antérieures à la « solution finale » et sous un régime – le fascisme italien – qui n'avait pas atteint ce degré d'horreur, et qui dès l'origine respirait davantage encore le ridicule que l'odieux, ne posait guère de difficultés, et pouvait trouver son efficacité dans une sorte de consensus affectif éprouvé, à la confluence de cette tradition déjà folklorique et de l'humour de ghetto, ou de shtetl : voyez la scène, déjà classique, où le père « explique » à son fils, pour en neutraliser chez lui l'effet traumatisant, les pancartes du genre *Interdit aux chiens et aux Juifs*. Pourtant, l'Histoire étant ce qu'elle fut, on ne pouvait en rester là. Or la suite du film, située précisément à Auschwitz, ne peut conserver ce ton de « rire dans les larmes » qu'à condition d'édulcorer cette réalité d'une manière qui offense trop, non la sensibilité, mais la vérité historique – et, du coup, bien la sensibilité. Mais cette altération, au cinéma, est de toute façon inévitable, même en régime sérieux, la réalité d'un camp d'extermination étant proprement *irreconstituable* : on le voit bien, par exemple, dans *Le Choix de Sophie* ou dans *La Liste de Schindler*. Faute d'oser rire, et faire rire, de *cela*, Benigni dut essayer, à ses dépens, de faire rire d'autre chose, censé se passer *là*, et dont chacun devrait savoir qu'il ne pouvait s'y passer ainsi. Le jeu avec le vrai et le vraisemblable a des règles subtiles, dans lesquelles Aristote lui-même, à propos d'autre chose, s'est parfois pris les pieds. Le piège, cette fois-ci, se révèle inextricable : quand on ne peut pas faire rire de certaines choses, mieux vaut ne pas faire semblant, car à ne plus voir de quoi l'on rit ou pleure, on ne rit et ne pleure plus guère. L'autre scène, à mon sens pourtant réussie, où Benigni travestit *ad usum delphini* les instructions du chef SS, est caractéristique de cette difficulté : le jeu du travestissement est en lui-même à la fois comique et émouvant (la réussite est dans cet alliage délicat, évidemment grâce à l'expression de l'enfant, d'une poignante innocence), mais mieux vaut ne pas trop saisir la teneur réelle du discours du SS – la vérité y serait de nature à tuer le jeu, et la fiction tout autant.

*

On peut voir *ad libitum* une marque de mauvais goût ou un signe de bonne santé dans la prolifération de blagues de tous acabits qui a salué les attentats terroristes du 11 septembre 2001 – véritable entrée dans ce qu'on avait un peu prématurément appelé le XXI^e siècle. La plus forte pourrait être cette couverture (je crois) de *Charlie Hebdo* où l'on voit une salle des marchés de Wall Street, un jumbo-jet qui fonce droit dessus, et un courtier –

golden boy, disait-on avant guerre – qui hurle dans son portable : « Vendez ! » Plus forte parce qu'elle conjoint assez pertinemment deux aspects de la « crise » – conjonction qui, à mon sens, atténue la cruauté du trait : on ne rit pas, méchamment, des victimes humaines, mais on salue, avec quelque réconfort, l'opportunisme d'un système qui ne perd jamais le nord, et l'ultime preuve d'à-propos d'un de ses agents, héros malgré lui de la simple conscience professionnelle. Mais j'ai peut-être tort d'hésiter entre mauvais goût et bonne santé : c'est souvent la même chose.

*

Dans un essai lui-même classique, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques¹ », Baudelaire mentionne « la classique historiette du philosophe qui mourut de rire en voyant un âne qui mangeait des figes ». D'abord empêché de recourir aux notes d'une édition savante, je demeure quelque temps dans une profonde incertitude quant à l'identité de ce philosophe. On sait bien que Démocrite riait pendant qu'Héraclite pleurait, mais non que cette hilarité contrastive l'ait conduit au tombeau. Socrate mourut, si l'on veut, en plaisantant avec, ou plutôt devant, ses disciples, qui peinaient à le suivre sur ce terrain, mais mourir en riant n'est pas mourir de rire, et point d'âne ni de figes dans ce cas hautement exemplaire. Pas davantage dans la baignoire de Sénèque, ni dans le poêle de Descartes, qui n'y mourut d'ailleurs pas, que je sache. La mort la plus gaiement philosophique, quoiqu'un peu bien polémique, serait peut-être celle de Locke, qui, dit-on, s'empressa de passer l'arme à gauche pour échapper au pesant dialogue avec « les messieurs en Allemagne », c'est-à-dire avec Leibniz – qui lui-même prit un peu plus tard ce qu'on peut bien appeler la tangente pour échapper à un non moins pénible dialogue avec des messieurs en Angleterre, savoir Isaac Newton et les siens, en recherche de paternité sur le calcul infinitésimal ; mais soyons plus précis : immobilisé par une attaque de goutte et installé pour néanmoins travailler dans un fauteuil articulé, on le retrouva un matin de novembre 1716, l'*Argenis* de John Barclay à ses pieds ; l'histoire ne dit pas si cet ouvrage, archétype dix-septiémiste du roman historique dont j'ignore jusqu'au poids, lui fit, en lui tombant des mains, assez mal aux pieds pour brusquer sa fin. Quant aux derniers jours d'Emmanuel Kant, ils ont été trop bien immortalisés par Thomas De Quincey pour qu'on y introduise quelque épilogue apocryphe ; il suffit de rappeler que son dernier mot, selon cet évangile-là, fut justement : *Sufficit !* Mourir en latin, à Königsberg et un (le) 12 février 1804, témoigne bien d'un dernier souffle de philosophie, mais aussi d'une certaine *vis comica* professionnelle (« idiotisme de métier », disait le Neveu de Rameau), comme le « Je vais ou je vas... » du grammairien, et tant d'autres *ultima verba* d'humoristes patentés et soucieux de leur sortie. Le même De Quincey suggère à mots couverts que Kant spéculait, pour abrégier ses souffrances, sur la relative brièveté de ce mois, ce qui revenait tout de même à viser mars, c'est-à-dire, en l'occurrence, à présumer de ses forces. Il

est souvent plus tard qu'on ne croit.

*

On prétendait dans ma jeunesse que Kant n'avait ri que trois fois dans sa vie, trois occasions dont le paragraphe 54 de la *Critique de la faculté de juger* porterait témoignage. De ces trois, l'une concerne bien la mort : « L'héritier d'un parent riche veut lui organiser de solennelles funérailles, mais se plaint de ne pouvoir y parvenir, car, dit-il : "Plus je donne d'argent à ceux que j'ai engagés pour pleurer le disparu, et plus ils paraissent gais" ; nous éclatons de rire parce que notre attente est brusquement abolie. » C'est là, on le sait, la définition kantienne du comique : *Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente*². Mais cette définition, de toute évidence, s'applique aussi bien, et mieux peut-être, à la mort elle-même, qui certes n'a pas son pareil (*sufficit*) pour anéantir soudainement (la tension de) toutes nos attentes. De sorte que le cher Emmanuel pourrait avoir le mieux établi la relation philosophique, qui nous occupe, entre le rire et la mort.

Il y a évidemment mieux que n'avoir ri que trois fois : c'est n'avoir ri qu'une fois (comme le même Kant ne dévia qu'une fois de sa promenade quotidienne, on sait laquelle, et qui témoigne de plus de sens historique qu'on ne lui en prête souvent), une première et dernière : cas, selon Érasme, d'un Crassus (aïeul du général), qui en mourut comme il se devait, ne fût-ce que pour assurer la singulativité du fait.

*

Mais je m'écarte de la philosophie, et j'anticipe indûment. Revenons à l'« historiette » de Baudelaire : c'est, dirait Coluche, l'histoire d'un philosophe qui mourut de rire en voyant un âne qui mangeait des figes. Si un chien regarde bien un évêque, un philosophe peut bien regarder un âne, et qui mange des figes. Mais quel philosophe, donc, et, accessoirement peut-être, quel âne, et quelles figes ? Faute de notes je n'en avais aucune idée et m'apprêtais à une laborieuse enquête, lorsque le hasard ou presque, qui fait bien toutes choses, mit sous mes yeux cette (fin de) phrase de Jean Paul : « [...] le Grec Philémon, auteur comique de surcroît et de surcroît centenaire, qu'un âne broutant une figue fit si bien rire qu'il mourut³. » Un philosophe qui regarde un âne manger des figes peut bien être auteur comique de surcroît, et de surcroît centenaire : jusqu'ici rien d'anormal, si l'on néglige provisoirement la nuance entre le simple « manger des figes » et le très équivoque « brouter une figue », qu'on peut mettre au compte de la différence entre l'allemand de Jean Paul et le français de Baudelaire. Mais enfin, ce Philémon n'a rien d'un inconnu, c'est un auteur comique nullement de surcroît, contemporain et rival de Ménandre, et fondateur peut-être de la Comédie nouvelle attique, et donc de tout ce qu'on appelle aujourd'hui la comédie tout court, de Plaute à Molière et de Molière à Woody Allen. Ce

Grec-là devait savoir de quoi l'on peut et même de quoi l'on doit rire. Pas besoin pour cela d'être philosophe, ou plutôt, voilà qui surpasse, comme dit Hamlet, toute votre philosophie. « Le Sage ne rit qu'en tremblant », dit encore Baudelaire citant Bossuet. Le sage, dirait-on peut-être mieux, ne rit qu'en mourant – qu'il meure de rire ou, conduite sans doute bien plus philosophique, qu'il rie de sa propre mort.

*

Va donc pour Philémon, qui, de surcroît, en est mort centenaire, ce qui est bien tendre. Mais subsiste une légère discordance entre la mention de Jean Paul et celle de Baudelaire. La note offerte par Claude Pichois dans l'édition savante enfin retrouvée devrait éclaircir un peu les choses ; la voici : « L'anecdote est rapportée par Valère Maxime (I, 10), par Lucien (*Macrobites*), par Érasme (*Adages*, I, 10, 71), mais c'est à Rabelais que Baudelaire en doit la connaissance. Au chapitre XX de *Gargantua*, on entend Ponocratès et Eudémon s'esclaffer de rire au point, presque, d'en rendre l'âme, "ne plus ne moins que Crassus voyant un asne couillart qui mangeoit les figes qu'on avoit apresté pour le disner, mourut de force de rire". » J'avoue n'être pas si certain de la filiation, qui n'autoriserait pas spécialement Baudelaire à qualifier ce Crassus de « philosophe » – sauf à traiter en philosophe, comme j'y incline, quiconque peut mourir « de force de rire ». Mais il vaut la peine de remonter à cette source supposée, ledit chapitre XX de *Gargantua*. Son texte est un peu plus complexe que la citation qu'en fait Claude Pichois, et le voici : « [...] ne plus ne moins que Crassus, voyant un asne couillart qui mangeoit des chardons, et comme Philemon, voyant un asne qui mangeoit des figes qu'on avoit apresté pour le disner, mourut de force de rire. » La variante est notable, des chardons aux figes : on peut supposer – rationalisation plutôt hasardeuse – que Crassus rit (à en mourir) de voir un âne (couillart) manger des chardons, parce qu'il pense stupidement que le chardon est chose pénible à mâcher, et que Philémon rit (à en mourir) de voir un (autre) âne (non couillart) manger (est-ce là « brouter » ?) des figes qu'on avait apprêtées pour le dîner, parce qu'il anticipe méchamment la déception des convives devant la table vide.

*

Je ne sais trop si l'une ou l'autre de ces anecdotes illustre la définition kantienne du comique (« anéantissement de la tension d'une attente »), ou la bergsonienne (« du mécanique plaqué sur du vivant⁴ »), mais c'est apparemment ici que viennent converger deux traditions : celle relative à Crassus, dont Érasme rapporte, au lieu indiqué, qu'il ne rit qu'une fois dans sa vie, et pour en mourir, d'un âne mangeant des chardons, et celle, attestée par Valère Maxime et Lucien, et relative à Philémon, qui rit pour la dernière fois d'un âne mangeant des figes. Les deux invariants du mythe, diraient les

ethnologues, sont ici l'âne qui mange (cru) ce qu'un homme ne voudrait pas manger (même cuit) ou, au contraire, ce que les hommes n'auraient pas dû le laisser manger (ni cru ni cuit), et l'homme (Crassus, Philémon, le « philosophe » anonyme de Baudelaire qui désigne peut-être l'un de ces deux) qui rit à mourir de ce spectacle. Mais mon édition de Rabelais⁵ m'invite à une nouvelle réduction, en me renvoyant au chapitre X du même *Gargantua*, où Rabelais nous procure une liste, plus copieuse et que je nous épargne, de cas de mort par « perichairie » – terme apparemment francisé du grec *perikhareia* (ou peut-être plutôt *perikhaireia*, de *khairô*, « se réjouir » – l'*hapax* est chez Platon), et que l'on traduit correctement par « joie excessive ». Cette liste, me dit encore une note, provient d'une compilation du bien nommé Ravisius Textor, *Officina*, « qui était familière à Rabelais, et où figure un chapitre : *Mortui gaudio et risu* – “De ceux qui moururent de rire” ». C'est peut-être là assimiler un peu vite le rire (*risus*) et la joie (*gaudium*), mais je vois que Rabelais lui-même invoque dans la même phrase, en suivant Avicenne, les effets « du zaphran [safran ?], lequel tant esjouist le cueur qu'il le dépouille de vie, si on en prend en dose excessifve, par resolution et dilatation superflue ». Rire ou joie, dans les deux cas, c'est apparemment par *surdose* qu'on en meurt.

*

Reste que quelqu'un, au moins, aura un jour compilé un catalogue, bientôt dépassé je suppose, de ceux qui avant lui (je veux dire : avant son temps) moururent de rire. Nous savons bien qu'il s'agit là d'une façon de *prendre à la lettre* une figure (dans *figure*, dirait ici Hugo, il y a *figure*). « Mort de rire » est aujourd'hui (était du moins hier soir, la langue court vite) une expression très courante chez les « jeunes » (ou moins jeunes, la vie aussi court vite) pour saluer, très sobrement quoique par hyperbole, une situation moyennement comique. Elle n'est pas sans concurrence : « J'étais plié, plié en deux, plié en quatre », etc., hyperboles encore, ou peut-être métaphores, qu'on souligne volontiers d'un adverbe, pour le coup, fortement antiphrastique : « J'étais *littéralement* plié en quatre. » *Littéralement* fonctionne en effet, aujourd'hui (encore), comme un infailible marqueur de figure ; je suppose que c'est l'effet pervers d'un louable désir de renforcement : « j'étais plié en quatre » s'étant usé, comme toute figure, et finissant par signifier trop littéralement « je trouvais ça assez drôle », il faut, comme on dit aussi, « en remettre (au moins) une couche » pour re-figurer la métaphore exténuée, en la présentant explicitement comme « littérale » – ce qui est, après tout, la prétention implicite, quoique non sérieuse, de toute figure, qui ne figure qu'en vertu de son sens littéral. Mourir (vraiment) de rire est donc, je me répète, une façon de prendre (en acte) une figure à la lettre. Toujours dans le même *Gargantua* (chapitre XI), Rabelais énumère sur une bonne page un peu longue les diverses figures littérialisées en acte par le héros, qui par exemple aigüise ses dents d'un sabot, retourne à ses moutons, met sa charrue devant les

bœufs, mange son pain blanc le premier, connaît mouches en lait, et même, plus dangereusement, se chatouille pour se faire rire.

*

Toutes ces performances, depuis Philémon, étaient diversement suspectes de fictionalité légendaire. En voici une qui ne l'est nullement, puisque nous assistons, en direct et en plein Paris, à la scène, moins tragique mais non moins – davantage, peut-être – douloureuse pour la victime : victime, s'entend, de sa relation au rire, et sans doute plus encore de sa relation au langage. Il s'agit de Mme Verdurin en personne, « à qui – tant elle avait l'habitude de prendre au propre les expressions figurées des émotions qu'elle éprouvait – le docteur Cottard (un jeune débutant à cette époque) dut un jour remettre sa mâchoire qu'elle avait décrochée pour avoir trop ri⁶ ».

Mais l'intervention de Cottard est ici surdéterminée, puisque le jeune médecin est aussi, à ce moment de sa carrière, spécialiste en pataquès sur les clichés (*beauté du diable, vie de bâton de chaise, donner carte blanche*, etc.), dont il ignore l'usage, et qu'il prend systématiquement dans leur sens littéral. Une chose – on l'aura compris – est de littéraliser une figure en parole, une autre est de la prendre à la lettre, mais en acte, chose presque toujours périlleuse, car on ne peut impunément prendre la langue au mot, ni même la donner vraiment au chat. « Mourir de rire » n'est qu'une façon de parler. Mourir de rire est une façon de vivre, et nul n'en est jamais revenu à temps pour dire si c'est la plus sûre, et/ou la plus philosophique, puisque la vie, selon Oscar Wilde, est une épreuve d'où on ne sort jamais vivant.

*

Le bourreau avait déjà mis le feu au bas du bûcher. Les flammes montaient maintenant plus vite, et ne tarderaient pas à envelopper leur victime. Le moine qui l'avait assistée jusque-là venait de la quitter, la laissant abandonnée de tous, ennemis, persécuteurs et compagnons. Une dernière fois, elle contempla les toits, les clochers, les pignons à colombage, et la foule immobile et silencieuse qui emplissait la place du Vieux-Marché, où des nuages de fumée commençaient d'éclipser l'avant-dernier soleil de mai. Elle hésita un instant, puis on crut l'entendre, amère ou résignée, prononcer ces étranges paroles : « Vous ne m'avez pas crue : vous m'aurez cuite ! »

*

Ces diverses « classiques historiettes » me semblent poser, à leurs façons diverses, la non moins classique et douloureuse question : « Peut-on rire de tout ? » À quoi la bonne réponse pourrait bien être cette autre question, pour le coup vraiment philosophique : « De quoi d'autre voulez-vous donc qu'on rie ? »

Mais « De quoi rit-on ? » est peut-être une mauvaise question, à quoi la bonne réponse serait simplement qu'*on* ne rit pas : ce qui rit n'est jamais *on* (le *on* anonyme et interchangeable de la détermination universelle), mais *quelqu'un*, un *sujet comique* individuel et réfractaire à quelque détermination objective que ce soit.

Je doute donc qu'on puisse donner du comique ce que Lalo⁷, à propos de Bergson, appelle une *définition génétique* du comique, c'est-à-dire, précise-t-il, une définition qui donne « le moyen de *construire* l'objet qu'elle définit : une recette pour "fabriquer du comique" » ; on pourrait dire, en termes moins pragmatiques (mais c'est la même chose), une définition capable de déterminer en général et *a priori* les causes de l'effet comique – ce que prétend bien être la définition bergsonienne, si du moins on l'entend comme signifiant : « Il y a effet comique quand, et seulement quand, il y a du mécanique plaqué sur du vivant. » Interprétée en ces termes, cette définition ne serait pas seulement « génétique », ou déterministe (définition par la cause), elle serait objectiviste, en ce qu'elle définirait le comique par une cause objective, ou plutôt un *type* objectif de cause, comme les esthétiques objectivistes définissent le beau par un type d'objet qui détermine, nécessairement et à coup sûr, une appréciation esthétique positive. De même qu'il y a, selon ces esthétiques-là, des objets beaux et des objets laids, il y aurait des objets comiques, toujours et pour tous, et d'autres qui ne le seraient jamais et pour personne. La définition bergsonienne s'appliquerait à une classe d'objets : ceux (caractères, événements, situations, etc.) qui font rire tout un chacun, et que définit le fait de comporter du mécanique plaqué sur du vivant.

Il se peut que cette interprétation soit conforme au sentiment de Bergson lui-même : l'hypothèse est plausible, puisque ce sentiment est le plus spontané, et (donc) le plus répandu. Mais je pense qu'on peut aussi bien interpréter sa formule en termes, non de cause, mais d'effet, soit : « Il y a effet comique quand (et seulement quand) un sujet donné trouve dans un objet quelconque un trait que l'analyste, avec du recul, peut définir comme du mécanique plaqué sur du vivant. » *Trouve* signifie à peu près ici, comme souvent : *met*. C'est évidemment l'interprétation subjectiviste de la formule bergsonienne, celle qui rend compte, à la fois, de ce qu'*on* puisse rire de *tout*, et de ce que nul ne puisse prédire à coup sûr *qui* rira de *quoi* – sans refuser à *quiconque* le peu enviable droit de *ne jamais rire de rien*.

Je ne prétends nullement, par là, « reprendre à mon compte », fût-ce en l'amendant, la définition bergsonienne, qui n'est peut-être ni plus ni moins valide qu'une autre – par exemple la kantienne –, mais simplement insister sur le caractère subjectif de l'effet comique (de quelque manière qu'on définisse celui-ci), un caractère que chacun éprouve tous les jours et que la plupart des théories du comique oublient tout aussi souvent. Identifier les causes du

comique est sans doute une entreprise légitime, mais à condition de garder à l'esprit qu'il n'y a point de cause lorsqu'il n'y a point d'effet.

*

Freud insiste une ou deux fois sur cette différence, en quelque sorte pratique, entre le comique (involontaire) et le trait d'esprit : « Nul, observe-t-il, ne se résignerait à faire pour lui seul un mot d'esprit. L'élaboration de l'esprit est indissolublement liée au besoin de le communiquer aux autres. » Au contraire, « si je rencontre le comique sur ma route, je puis moi-même en rire de bon cœur⁸ ». Il s'interroge aussitôt, comme il est bien légitime, sur la raison de cette différence, mais sa réponse me semble plutôt une description plus complète qu'une explication du fait. Dans le comique (je traduis un peu tout cela dans mes termes), n'interviennent que deux personnes : une personne-objet est, involontairement de sa part, jugée risible par une personne-sujet, qui peut assez bien (mais non nécessairement, précise Freud) jouir seule du plaisir comique que lui procure son objet, disons un peu trop brutalement sa « victime » – le spectacle de l'arroseur arrosé suffit au bonheur de son spectateur. Dans le trait d'esprit, à condition toutefois (c'est moi qui la pose) que ce trait s'exerce aux dépens d'une personne-objet, trois personnes entrent en jeu : la « victime » du mot, le producteur de ce mot (si spontané soit-il, comme soufflé par l'opportunité verbale) et son destinataire, que Freud appelle le « tiers », ou l'« acolyte du comique » (c'est-à-dire ici, je suppose, de l'auteur du bon mot), auquel celui-ci « fait part de sa réussite ». Il y revient plus loin : « Le comique peut se contenter de deux personnages : celui qui le découvre [le sujet] et celui chez qui on le découvre [l'objet]. Le tiers [je dois préciser : quand tiers il y a], à qui le comique est communiqué, intensifie le processus comique sans y ajouter aucun élément nouveau. Dans le cas de l'esprit, ce tiers est indispensable pour clore le cycle qui réalise le plaisir ; par contre, la deuxième personne peut être omise, sauf dans le cas de l'esprit tendancieux ou agressif. L'esprit se fait ; le comique se trouve...⁹. » La description me semble fidèle, et l'explication, qui est un peu diffuse mais bien présente dans le texte de Freud, et qui n'est d'ailleurs pas un grand mystère, tient évidemment au fait que l'esprit, qui est « fait », a besoin, pour la pleine satisfaction de son « faiseur », d'être reçu et manifestement apprécié par un « tiers » – c'est-à-dire par un public (fût-il composé d'une seule personne) qui lui confère ainsi sa « réussite ». Car, cette réussite, l'auteur du trait d'esprit n'en fait pas seulement « part » à son « acolyte » : c'est de lui qu'il la reçoit, puisque la vraie réussite de l'esprit *consiste* à faire rire (ou sourire) autrui. Même si je puis parfois être mon propre (au moins : premier) public – mon propre « tiers » –, rien ne vaut, ici comme ailleurs, mais plus qu'ailleurs peut-être, l'appréciation d'autrui. Goethe l'avait dit avant Freud : « Le mot d'esprit suppose toujours la présence d'un public. [...] On ne fait pas de l'esprit pour soi seul¹⁰ » ; et, avant Goethe, Shakespeare, que cite Freud – j'y reviens de ce pas.

Mais ce besoin de l'appréciation d'autrui n'est évidemment pas tout à fait propre au trait d'esprit ; c'est le cas de toute production artistique, et en particulier du comique fictionnel : Molière a besoin d'un « acolyte », d'un public qui l'approuve, tout autant que Mark Twain ou Alphonse Allais. Car le comique de fiction, lui aussi – et quelle qu'y soit, comme en toute autre fiction, la part d'« emprunt » à la réalité (ce qu'il y « trouve ») –, se « fait ». La distinction freudienne entre « comique » et « esprit » n'oppose évidemment à l'esprit du *Witz* que le comique involontaire de celui qu'à tort ou à raison je trouve ridicule, et qui me fait rire sans que mon plaisir comique requière la présence et l'approbation d'un tiers.

*

L'appréciation comique est donc *esthétique* au sens kantien, c'est-à-dire subjective en son principe, mais elle ne coïncide pas avec ce que Kant appelle « jugement de goût », et nous « appréciation esthétique » : il me semble plutôt qu'elle est une espèce de ce genre plus vaste, ou, si l'on préfère, que « comique » est un prédicat esthétique, généralement positif, parmi d'autres (beau, sublime, élégant, profond, etc.). De même que rien n'est *beau* ou *laid* en soi, rien en soi n'est *drôle* ou *triste*. L'effet comique a toujours deux causes : l'une dans l'objet, l'autre dans le sujet. Rien ne fait rire tout le monde *a priori* et en vertu d'un principe universel et absolu. Le « Je ne suis pas de la paroisse¹¹ » que Bergson étend à bon droit des larmes au rire n'est pas seulement affaire de communauté, mais aussi de disposition individuelle : ce qui fait rire les uns ne fait pas *nécessairement* rire les autres, et « faire rire tout le monde », si cela se produit, n'est qu'un effet empirique et nullement projectible à l'infini. Le fait, je suppose, est patent, mais il me semble que les théoriciens raisonnent souvent comme s'ils l'ignoraient – à l'exception notable de Baudelaire : « Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire » ; c'est transposer légitimement le proverbe anglais *Beauty is in the eye of the beholder*, et la phrase de Kant (que je simplifie un peu) : « On appelle *beau* l'objet du plaisir esthétique. » Je paraphrase à mon tour : on appelle *comique* ce qui fait rire ; mais plus justement selon moi : j'appelle comique ce qui *me* fait rire ; ou, au pluriel (subjectivité collective) : *nous* appelons comique ce qui *nous* fait rire. Le subjectivisme est aussi justifié et aussi méconnu ici qu'à propos de toute relation esthétique : il n'y a pas d'objets comiques, il n'y a que des *relations* comiques, auxquelles simplement certains objets, et certains sujets, se prêtent mieux que d'autres.

En fait, la paraphrase du proverbe est à peu près littérale dans ces trois vers de Shakespeare que cite Freud :

*A jest's prosperity lies in the ear
of him that hears it, never in the tongue
of him that makes it...*¹².

Je vois bien qu'il s'agit d'un pur truisme, mais le fait est qu'un « bon mot » ne peut guère se définir comme tel que par son « succès » : un mot n'est « bon » que s'il est jugé tel, une « plaisanterie » qui échoue n'est pas « plaisante », et n'est donc qu'une *tentative* malheureuse de plaisanterie. Cette condition est encore plus nécessaire ici (dans le trait d'esprit et dans le comique fictionnel) que dans les autres formes de production artistique. En effet, une œuvre d'art que personne n'apprécie (positivement) n'en reste pas moins une œuvre d'art, puisque ce qui la définit comme telle est son caractère d'artefact-candidat-à-l'appréciation, non le succès de cette candidature : un poème que personne n'apprécie (on dit parfois, trop vite : un poème « raté ») n'en reste pas moins un poème, de par sa structure opérable, et il en va de même d'un tableau ou d'une symphonie. Un artefact comique ou spirituel dépend davantage de sa « réussite ». Il existe bien, sans doute, de « mauvaises » (ou jugées telles) comédies ou de « mauvais » (même clause) jeux de mots, que leur structure formelle peut désigner néanmoins comme comédies ou comme jeux de mots. Mais le fait est que le trait « être comique », ou « être drôle », ou « être spirituel », qui entre dans leur définition, en appelle d'emblée à une appréciation positive – puisque le comique est « dans l'oreille » et non « dans la langue » –, faute de quoi ledit trait manque à l'appel, et la définition cesse de s'appliquer.

*

On peut sans doute le dire de manière plus simple : le concept d'*œuvre*, et ses sous-concepts comme *poème*, *tableau*, *symphonie*, ne comportent aucun trait axiologique ; une œuvre (que je juge) « ratée » reste une œuvre, dont simplement la candidature à l'appréciation positive aura échoué au tribunal de mon goût tout personnel ; le concept d'histoire comique ou de mot d'esprit comporte au contraire ce trait axiologique qu'est la « réussite ». Une œuvre d'art peut être (jugée) ratée, mais une histoire drôle *doit* être (jugée) drôle, un bon mot *doit* être (jugé) bon. Simplifions encore : *comique* (et ses équivalents) est à la fois un nom (un adjectif substantivé) de genre ou de style, comme *symphonique*, *romanesque* ou *impressionniste*, et un jugement de valeur. C'est bien en cela qu'il est typiquement un prédicat esthétique.

Le statut de *comédie* est un peu plus délicat, car la comédie peut se définir par des traits objectifs tels que la fin heureuse (ou plus précisément la résolution heureuse d'un conflit ou d'une difficulté momentanés), qui assurent son statut générique indépendamment de tout effet proprement comique (telle comédie de Shakespeare ou de Corneille ne fait pas beaucoup rire, et d'ailleurs ne se propose pas ce but), voire de toute réussite esthétique – de toute appréciation positive –, si bien qu'on peut dire sans trop de contradiction dans les termes : « Cette comédie n'est pas drôle », et/ou : « Cette comédie est mauvaise. » Dans le premier cas je peux lui trouver d'autres mérites, dans le second je ne lui en trouve sans doute aucun, mais dans les deux cas je la reconnais conforme à la définition du genre, comme lorsque je dis : « Ceci est

une croûte », ou : « Cela est un navet », deux énoncés qui suffisent largement à désigner ceci comme un (mauvais) tableau, et cela comme un (mauvais) film.

*

Le statut de *plaisanterie* est aussi délicat, mais pour une raison un peu différente. Sa définition dépend moins de traits génériques (thématiques et/ou formels) objectifs, et un peu plus de critères *intentionnels* : une « mauvaise » plaisanterie reste une plaisanterie, comme une mauvaise comédie reste une comédie, mais, pour qu'elle « reste » une plaisanterie, il faut au moins que soit perçue son intention plaisante. Les critères objectifs du « genre comique » (au sens de Charles Mauron) sont assez fermes pour que le spectateur n'ait pas à se demander si l'auteur a ou non *voulu* produire une comédie. Ceux d'un « mot d'esprit » sont assez subjectifs (si l'on peut parler de « critères subjectifs ») pour que la volonté de son auteur soit négligeable : il peut avoir produit un « bon mot » par mégarde, et s'en apercevoir après coup, par exemple en même temps que son auditeur, ou même ne pas partager le plaisir de celui-ci, dont la raison lui échapperait – « Ai-je dit quelque chose de drôle ? » Ceux de la plaisanterie ne sont, en somme, ni objectifs ni subjectifs, mais plutôt intersubjectifs, et de l'ordre de la reconnaissance d'intention. S'il pleut à verse et que mon interlocuteur, voulant plaisanter par antiphrase, s'exclame : « Quel temps merveilleux ! » je peux le croire assez stupide pour ne pas voir qu'il pleut ; en termes (librement) pragmatiques, c'est de sa part un échec sur le plan illocutoire, puisqu'il n'a pas réussi à me faire reconnaître son énoncé comme une plaisanterie ; je peux aussi, étant « bon public », m'esclaffer sincèrement : réussite illocutoire, puisque j'ai perçu son intention plaisante, mais aussi perlocutoire, puisque, par cette antiphrase, il voulait me faire rire et il a atteint son but ; je peux enfin trouver sa plaisanterie faiblarde, ce qui suppose que j'aie au moins perçu son intention plaisante : réussite illocutoire mais échec perlocutoire, et donc esthétique, comme lorsque je qualifie de « croûte » un tableau, sans toutefois le prendre pour une tache sur le mur.

Le cas de ce qu'on appelle « mauvaise plaisanterie » est encore distinct : l'intention plaisante est perçue, son effet esthétique est éventuellement atteint, mais une raison d'un autre ordre s'oppose à ce que l'auditeur partage la disposition plaisante du locuteur ; c'est un peu ce que Freud – j'y reviens – appelle la « conditionnalité subjective » du mot d'esprit, et je crois en avoir donné plus haut deux ou trois exemples assez flagrants. Une « mauvaise plaisanterie » (en mots ou en action) n'est généralement pas la même chose qu'une plaisanterie mauvaise – même si certaines réussissent à être les deux à la fois.

*

Je ne saisis pas trop ce que Freud, pour sa part, entend par *plaisanterie* ; il me semble en tout cas nécessaire de distinguer (du mot d'esprit et de la blague racontée) sous ce terme le type de communication verbale au moins enjouée qui consiste, sous sa forme la plus générale, à dire quelque chose qu'on ne pense pas ; par exemple, à rapporter un fait imaginaire, et pas nécessairement comique en lui-même, sur un ton (ou avec accompagnement de marqueurs gestuels ou mimiques) qui laisse entendre le peu de créance qu'on attend de son auditoire – quitte, en cas de réception trop naïve, à rectifier le tir en précisant : « Je plaisante. »

Un des sous-genres les plus canoniques de la plaisanterie quotidienne (de comptoir, d'atelier, de bureau, etc.) consiste à dire non sérieusement ce qu'on appelle aujourd'hui des « vannes », c'est-à-dire des paroles un peu « fortes », agressives ou dépréciatives, qui, dans un autre climat, pourraient (devraient) être mal prises – du genre : « Alors, ta femme t'a laissé sortir ? », ou : « Tiens, ils t'ont relâché ? » Ce genre, c'est en somme celui de l'insulte feinte, qui n'attend pas, en principe, d'autre rétorsion qu'une autre « vacherie » tout aussi bourrue, c'est-à-dire cordiale ; version populaire de l'*astéisme* distingué de la rhétorique classique, dont un investissement courant, aujourd'hui, est le compliment ou le remerciement en forme de prétendu reproche – « Vous avez fait des folies ! » « Oh, il ne fallait pas ! » –, que Mme Verdurin réduit, à propos des roses envoyées par Swann, à ce performatif minimaliste : « Je vous gronde¹³. »

Le procédé de ces plaisanteries tient pour l'essentiel à une forte dose d'antiphrase, évidemment destinée à un déchiffrement immédiat, sous peine de malentendu. « Plaisanter », c'est très souvent dire plaisamment le *contraire* de ce qu'on pense – ou plutôt, comme dit Freud pour l'ironie (qui y recourt), « de ce qu'on veut suggérer¹⁴ » ; un jour de pluie battante : « Comment ça va, par ce beau temps ? » (La même adresse sert d'ailleurs aussi, mais sans figure, par soleil radieux : c'est que le « beau temps » mérite d'être reconnu – « Alors, c'est-y vot' temps ? » –, et le mauvais d'être exorcisé par dénégation.) Autre antiphrase plaisante passée depuis quelques années « dans la langue » au point que plus personne ne se réfère à son caractère originel : pour acquiescer à une opinion banale ou prendre acte d'une information rien moins que surprenante, dire simplement, du ton le plus plat possible : « Tu m'étonnes. »

*

Bergson prétend que « la scène du voleur volé [...] finit par rendre comique toute mésaventure qu'on s'est attirée par sa faute, quelle que soit la faute, quelle que soit la mésaventure¹⁵ ». C'est jeter un peu loin le bouchon, et méconnaître l'effet pathétique (terreur et pitié) de la Faute tragique. Mauron, de son côté, estime que « le conflit commun à la tragédie et à la comédie est l'œdipe¹⁶ ». J'imagine pourtant qu'il en est d'autres, mais enfin l'histoire d'Œdipe, ou plutôt de Laïos et de Jocaste, illustre assez la capacité de tragique

du schéma déjà rencontré, comique (pour nous) dans *L'École des femmes* ou *Le Barbier de Séville*, de la précaution fatale. Je reconnais que « fatale » s'applique mieux à Laïos qu'à Arnolphe ou Bartholo, et connote d'avance le versant tragique : la désignation neutre serait « précaution qui se retourne contre son utilisateur », quitte à moduler l'adjectif, selon les contextes, en « funeste », « néfaste », « fâcheuse », « malencontreuse », « inopportune », « inefficace », « inutile », jusqu'à celui qui convient à l'arroseur arrosé. La vérité, une fois de plus, est qu'un tel schéma est susceptible des deux effets *selon la disposition du récepteur* ; c'est même l'illustration typique du caractère subjectif de ces effets, et donc de l'ambivalence des situations qui les déterminent.

*

Étienne Souriau pose la question : « Y a-t-il des situations foncièrement dramatiques, qui ne peuvent être utilisées que dans le genre du drame (ou à la rigueur, de la tragédie), et d'autres qui leur soient nettement opposées, telles que les situations comiques, qu'il faudrait mettre à part ? » Et il répond : « 1) il n'y a pas de situation comique en soi ; 2) toute situation comique comporte nécessairement la possibilité dramatique – la dimension dramatique ; 3) le caractère comique s'obtient par une réduction active, artistiquement voulue et dynamique, de cette dimension » ; suit l'énumération des moyens capables d'opérer cette réduction, qui consistent pour l'essentiel, selon ses termes, à « amenuiser le côté douloureux de la nature humaine ». Bref, conclut Souriau, « le dramatique est premier ; le comique est obtenu par l'annulation brutale ou le renversement voulu et actif de ce paramètre tragique. [...] En offrant ici deux cent mille situations dramatiques (ou leurs principes), nous donnons aussi deux cent mille situations comiques. Mais elles sont dramatiques d'abord, originellement, essentiellement¹⁷ ».

Cette analyse souffre un peu, à mon sens, d'une confusion entre la catégorie d'action (le « dramatique ») et la catégorie de climat affectif (l'effet tragique ou comique de cette action). Dire qu'une situation tragique peut tourner au comique par une atténuation de son caractère « douloureux » me semble juste, mais il faut ajouter symétriquement qu'une situation comique peut virer au tragique par une aggravation inverse de ce même caractère. C'est du reste ce que semble admettre Souriau : « De même est-il permis parfois d'extraire une situation dramatique [je dirais donc plutôt : tragique] d'une comédie, même d'une farce. » Et un peu plus loin : « Il n'y a pas non plus de situations tragiques : les situations des tragédies sont, purement et simplement, des situations dramatiques. Comme le comique, le tragique est atmosphérique... » ; c'est, je suppose, ce que j'appelais le climat affectif. Autrement dit : toute situation est *dramatique*, au sens neutre de support ou point de départ d'une action quelconque ; toute situation (ou action), dramatique par définition, est susceptible d'une réception affective plus ou moins sérieuse ou amusée, selon la disposition du public récepteur (spectateur

de théâtre ou de cinéma, lecteur ou auditeur de récit) et les procédés d'atténuation ou d'aggravation de son caractère douloureux (puisque toute situation dramatique est plus ou moins douloureuse pour un ou plusieurs de ses participants), qui favorisent l'une ou l'autre de ces réceptions, quelque part entre le pôle extrême du tragique, ou du pathétique, et celui du comique. Souriau fait observer qu'il n'est, dans une parodie d'*Hernani*, que de faire annoncer l'apparition de Don Ruy Gomez de Silva par une petite trompette pour déclencher un fou rire, « tant il suffit de peu de chose pour opérer ici le renversement en question » (Pascal observe, à propos d'un prédicateur mal rasé, un effet de ce genre, qu'il attribue à la force de l'imagination¹⁸). Il suffirait, réciproquement, de voir Arnolphe, sur scène, tuer Horace ou mourir de chagrin, voire les deux (dans cet ordre), pour que s'opère le renversement symétrique. Mais je reconnais que le mouvement marche plus souvent dans l'autre sens, ce qui justifie presque l'interprétation forte du mot ambigu de Souriau, « le dramatique est premier » : il existe beaucoup (trop) de « parodies » pour opérer le renversement du sérieux au comique, et (trop) peu d'anti-parodies pour opérer le renversement contraire (l'héroï-comique, généralement tenu pour antithèse du travestissement burlesque, n'illustre pas cette hypothèse). C'est le *sérieux*, en somme, qui serait premier, et il serait plus fréquent (plus naturel ?) de passer, comme dit Boileau, « du grave au doux », que « du plaisant au sévère ». N'en concluons pas trop vite que la première pente est plus facile que la seconde parce qu'elle est en descente. La raison est peut-être qu'une fois adopté le point de vue de Thalie, celui de Melpomène apparaît un peu, comment dire, primaire. Au jeu du « second degré », le rire l'emporte toujours sur les larmes : on peut rire de ce dont on a pleuré, on ne pleurera plus (enfin, j'espère) de ce dont on a ri. « Une comédie, disait un orfèvre (Jean Poiret, je crois), c'est une tragédie qui tourne mal. »

*

Freud insiste à plusieurs reprises sur ce qu'il appelle la « conditionnalité subjective » du mot d'esprit : « N'est esprit, dit-il, que ce que j'accepte comme tel. Ce qui pour moi est un mot d'esprit peut n'être pour un autre qu'une histoire comique¹⁹. » Il ne s'agit pour l'instant que du caractère subjectif de la distinction entre « mot d'esprit » et « histoire comique » – ce que je traduis, dans le flou (ou la fausse netteté) des catégories de Freud et selon mes propres clivages, par distinction entre comique intentionnel et comique involontaire, ou (selon les termes de Kant) entre esprit « pince-sans-rire » et simple « naïveté ». Mais plus loin, il soumet à la (même ?) condition subjective la capacité d'un mot d'esprit – pour moi, de tout effet comique – à « exciter le plaisir ». Après avoir cité les vers de Shakespeare que je viens de rapporter, il ajoute : « Celui qui est absorbé dans des pensées sérieuses est hors d'état de témoigner, par sa réaction à la plaisanterie, que la plaisanterie a su sauvegarder le plaisir de jouer avec les mots. Il doit être d'humeur enjouée ou, tout au moins, indifférente pour pouvoir, vis-à-vis de la plaisanterie, jouer

le rôle de tiers », c'est-à-dire d'auditeur réceptif.

*

On pourrait hasarder une classification en quelque sorte génétique des présumés objets de rire :

– le (jugé) *ridicule*, ou peut-être plus largement *risible*, si l'on tient le ridicule pour une variété plus forte du risible : celui du comique involontaire ;

– le (jugé) *drôle*, ou comique volontaire de la plaisanterie et du mot d'esprit, qui peut être un *ridicule feint* (j'y reviens), ou comique feintivement involontaire : « faire l'idiot » pour faire rire ;

– le (jugé) proprement *comique*, celui du comique *fictionnel*, qui est le plus souvent un comique involontaire de la part du personnage comique (Arnolphe) volontairement inventé (par Molière) : c'est celui de la comédie, et de la plupart des « histoires drôles ». Mais il y a parfois des comiques à la fois volontaires et fictionnels, mots d'esprit ou gags volontaires fictivement produits par des personnages de fiction, et réellement par leur auteur : ce n'est pas pour rien qu'on appelle « mots d'auteur » les saillies attribuées, dans le théâtre de boulevard (par exemple chez Sacha Guitry), aux personnages présentés comme « spirituels ».

Il s'ensuit que tout comique dépend, d'une manière ou d'une autre, par dérivation directe ou indirecte, du comique involontaire, qui est le comique *par excellence* – comme le beau naturel est selon Kant le beau par excellence –, ou pour le moins, et si j'ose ainsi dire, le comique *originel*.

Le comique volontaire vise à procurer du plaisir (le plaisir propre au comique, dirait Aristote), et n'y parvient pas toujours. Le comique involontaire, comme le « beau naturel », procure du plaisir, évidemment sans le vouloir, et il n'y peut jamais faillir, puisque son comique est toujours uniquement *in the ear of him that hears it* ; celui qui me fait rire en glissant accidentellement sur une peau de banane n'a pas l'intention de me faire rire, mais il me fait rire par définition, puisque c'est moi qui le trouve comique, et que sans cette réception attentionnelle il ne serait en l'occurrence nullement question de comique : la glissade qui me fait rire n'amuse généralement pas le glisseur estropié, elle n'est donc pas comique *en soi* – ce qui n'a sans doute aucun sens ; le comique est ici purement *attentionnel*. Le comique volontaire, lui, est évidemment *intentionnel* – mais, pour atteindre son but, il doit aussi devenir attentionnel chez son destinataire. C'est à peu près, je suppose, ce que Freud appelle sa condition subjective. De même, le « beau naturel » est infaillible, puisque toute sa « beauté » tient dans le fait que je le trouve « beau » : il se définit exclusivement par un effet que par définition il ne peut « manquer » – non pas seulement parce qu'il ne le cherche pas, mais plus radicalement parce qu'il n'existe qu'en moi. Le comique intentionnel, au contraire, se définit à la fois par son intention et par son effet ; si l'effet manque, reste l'intention, qui pourra éventuellement obtenir un jour son succès. En attendant, le « pince-sans-rire » en échec reste avec la conscience

de son intention comique malheureuse (*unfelicitous*, dirait Austin), et le « rieur » visé (qui ne rit pas) peut bien percevoir, et reconnaître, cette intention frustrée : je ne ris pas (effet comique manqué), mais je vois bien qu'il voulait être drôle – intention comique reconnue. Cette reconnaissance-là, je le veux bien, n'est guère gratifiante : mieux aurait valu pour lui, peut-être, que je ne m'aperçusse de rien. La réussite illocutoire ne compense pas toujours l'échec perlocutoire ; quand je demande : « Quelle heure est-il ? », une réponse telle que : « Je n'ai pas de montre », qui prouve que ma question a bien été reçue comme telle, ne suffit pourtant pas à me satisfaire.

*

Lalo²⁰ propose une gradation assez proche, selon les degrés de « participation de l'auteur, des personnages et du public à la "force comique" », sur laquelle je vais broder un peu.

Le premier degré est celui du comique involontaire, dont l'intentionnalité « n'existe que dans celui qui le découvre à l'insu de son *agent* (*auteur* serait impropre) ». Cet « agent » n'est autre que le personnage involontairement risible (l'étourdi qui trébuche, le politicien qui plastronne, etc.), et l'« intentionnalité » présente est ce que j'appelle plus volontiers l'*attention* comique du spectateur, qui *juge comiques* cette conduite ou ce caractère lorsqu'il les rencontre. Il serait presque aussi « impropre » de qualifier d'*auteur* ce spectateur à attentionnalité comique, mais enfin son rôle est en fait plus actif que celui de l'« agent » selon Lalo dans la genèse d'un effet comique dont il peut être, au surplus, le seul public. Il est donc le public d'un effet sans doute produit par l'« agent », mais *reçu* comme comique, et donc *rendu* comique par sa propre attention. Au cas, plus rare, où il partage cette réception (ce jugement) avec un ou plusieurs autres spectateurs de même attention, il s'agit d'une réception comique spontanément collective. Au cas où notre spectateur doit faire partager à d'autres, par son exemple ou par quelque argumentation convaincante, une attention comique qu'ils ne partageaient pas au départ, son rôle s'étoffe d'autant en direction de celui d'un véritable « auteur ». Au cas où, seul spectateur, il entreprend de faire partager son sentiment à d'autres par voie de récit, voire de mimique, il entre à peu près, me semble-t-il, dans le rôle d'auteur comique – même si ce rôle n'est pas encore celui d'un auteur de *fiction* –, car il est évident que bien des œuvres comiques ne résultent que de cette activité de *transmission* d'un effet comique d'abord éprouvé dans la réalité : l'auteur comique est d'abord un observateur attentif des conduites humaines. Nous sommes donc ici au bord de ce que l'on considère comme l'acte de création comique, qui procède souvent d'un modèle saisi dans la réalité – mais saisi, encore une fois, par une attention elle-même déjà créatrice.

Cette situation nous mène donc au deuxième degré de Lalo, celui du « comique prêté volontairement par l'auteur à un personnage chez qui il est involontaire » : c'est pour le coup ce que j'appelle le comique *fictionnel* –

même si sa fictionalité, comme toute autre, n'est que relative. C'est évidemment le cas de tous les caractères et de toutes les situations (plus ou moins) forgés par des auteurs comiques canoniquement tenus pour tels, comme Plaute, Molière ou Labiche.

Lalo distingue ensuite deux autres degrés qu'il qualifie, l'un (son troisième), de « volonté d'humour », l'autre (son quatrième), de « pince-sans-rire », ou « comique parfaitement voulu par son auteur, mais présenté comme involontaire par lui, parce qu'une prétendue naïveté lui donne du sel ». Cette dernière distinction, on l'a vu, n'est pas toujours étanche, et les deux exemples par lesquels il l'illustre me semblent parfaitement susceptibles d'interversion ; c'est, pour le premier, Heine s'assurant ainsi de la grâce divine : « Bien sûr qu'il me pardonnera : c'est son métier ! » et, pour le second, Louis-Philippe répondant à Talleyrand mourant qui se plaint de souffrir « comme un damné » : « Déjà ! » Dans les deux cas, nous avons affaire à un mot d'esprit, plus ou moins déguisé en « prétendue naïveté ». Nous le savons au moins depuis Kant, l'esprit procède souvent d'une naïveté feinte ; il me semble du moins que la « fausse naïveté » est l'une des variétés du *Witz*, lequel couvre ensemble ces deux degrés distingués par Lalo. Il s'agit ici, comme dans le comique fictionnel, d'un effet volontaire, mais qui se passe d'un recours à la fiction – à moins que l'on ne considère comme fictionnelle la naïveté « prétendue », c'est-à-dire feinte, mais généralement sans trop dissimuler son caractère de feintise : l'homme d'esprit veut bien (se faire) passer pour idiot, mais pas trop longtemps.

Le dernier degré est celui où « le comique est intentionnel à la fois chez l'auteur, chez les personnages auxquels il le prête, et naturellement dans le public qui l'applaudit ». Il s'agit évidemment là, de nouveau, des traits d'esprit qu'un auteur de fiction, narrative ou dramatique, met dans la bouche de ses personnages (Lalo invoque ici le mot de Figaro : « Aux qualités qu'on exige d'un domestique... »), et dont le statut théorique est celui de l'esprit fictionnel, intentionnel à la fois comme *Witz* chez le personnage et comme fait de fiction chez son auteur – auteur à la fois du trait d'esprit et du personnage à qui il le prête.

*

Il y a (ce qu'on appelle) un « beau (ou un laid) naturel », c'est-à-dire des objets naturels que certains jugent beaux (ou laids). Il n'y a pas à proprement parler de « comique naturel », au sens où certains objets naturels (mais non humains) feraient rire certains sujets, pour la raison dite par Bergson : que seul l'humain peut être comique ; ou, pour le dire plus justement : que, de tous les objets naturels, seul l'humain (qui après tout en est un) peut être comique – sauf, corrige Bergson lui-même, si un animal, par sa conduite, comme il arrive aux singes, évoque une conduite humaine. Le pendant, ici, du « beau naturel » est donc plutôt – chez les humains – le comique involontaire, qui n'est « naturel » que pour n'être pas un *artefact*. Il procède le plus souvent du

ridicule, mais parfois aussi de la bétise par inadvertance, ou par stupidité, qui ne prêtent pas exactement au même rire : l'avare (Harpagon), le vaniteux (Oronte) ou le barbon abusif (Arnolphe) sont ridicules en ce sens qu'on rit d'eux, non sans une nuance plus ou moins forte de mépris et/ou d'aversion (le ridicule peut aussi être odieux) ; l'étourdi, le naïf, l'hypocondriaque (d'Argan à Woody Allen), l'incohérent (Alceste, misanthrope amoureux) sont seulement risibles, ou amusants, sans qu'un jugement moral s'y mêle nécessairement, parce qu'ils produisent sans le vouloir un objet – par exemple un énoncé – comique en lui-même, qu'un autre pourrait aussi bien produire au titre de l'« esprit », ou du comique volontaire. C'est le cas, pour n'aller pas chercher plus loin, de la première « histoire drôle » de Kant, celle du naïf (un Indien de Surate) qui s'étonne qu'on ait pu mettre dans une bouteille de bière toute la mousse qu'il en voit sortir ; un « pince-sans-rire » pourrait dire la même chose pour amuser la galerie, en feignant la naïveté sans trop souhaiter qu'on le prenne pour naïf, comme celui de la troisième histoire, qui annonce : « Untel a éprouvé un tel chagrin que sa perruque en est devenue toute blanche en une seule nuit. » Un naïf pourrait, réciproquement, prononcer la même phrase en toute ingénuité, ou la répéter innocemment après l'avoir entendue, et crue, de la bouche du pince-sans-rire. Le naïf et le pince-sans-rire²¹ sont les deux producteurs typiques d'énoncés comiques, intentionnels ou non, comme le maladroit et le facétieux le sont de *gags* involontaires (bétises) ou volontaires (*practical jokes*) : le répertoire des Marx Brothers fourmille de traits des deux sortes, dont Harpo et Groucho illustrent assez bien la répartition – à vrai dire parfois incertaine.

En somme, ces deux formes de comique peuvent émaner du même objet – acte, énoncé, etc. – selon les circonstances. Le rire n'est pourtant pas tout à fait de même nature dans les deux cas : le comique involontaire, celui du naïf, n'offre rien à admirer ; l'autre, celui du pince-sans-rire, offre (ou, pour le moins, laisse) à admirer son « esprit », c'est-à-dire (pour faire vite) son talent d'invention comique. Il faut parfois s'informer de la source pour savoir *comment* on doit rire. Non seulement la frontière est instable, mais la situation peut se renverser en un instant du tout au tout : il suffit que le supposé naïf prouve qu'il « l'a fait exprès » pour se trouver, non seulement exonéré du ridicule de naïveté, mais encore, mettant, comme on dit, « les rieurs de son côté », crédité d'une certaine dose d'esprit. Vers la fin des années cinquante, quelqu'un déclare : « La 2-CV n'est pas une voiture si lente : sur les routes de montagne, quand on voit une longue file, c'est souvent une 2-CV qui mène le train. » On s'esclaffe aux dépens de sa bétise logique. Mais un certain sourire fleurit sur ses lèvres ; on comprend alors que l'absurdité était feinte ; on apprécie la plaisanterie, et on s'en veut de l'avoir – sottement – méconnue comme une sottise. La plupart, peut-être, des « mots d'esprit » sont des bourdes feintes. En voici quelques autres qui peuvent assez bien illustrer cette ambiguïté : « On exagère beaucoup les inégalités sociales : après tout, les cent Français les plus riches ne sont jamais que cent ! » (Alain Schiffré) ; « C'est

stupide de chauffer à l'intérieur, quand c'est dehors qu'il fait froid.» (Alphonse Allais ?) ; « La lune est bien plus utile que le soleil, puisqu'elle éclaire la nuit. Le soleil, lui, brille quand il fait jour, ce qui ne sert vraiment à rien²² » ; ou, dans cette « histoire belge » où deux routiers se trouvent arrêtés à l'entrée d'un tunnel, dont leur camion dépasse de cinq centimètres la hauteur autorisée : « Il n'y a qu'à dégonfler les pneus, dit l'un. — Idiot, répond l'autre : ce n'est pas d'en bas que ça coince, c'est d'en haut. » Et encore, dans le *Journal* de Gide, à la date du 17 mai 1923, cette brève de compartiment : « Dans le wagon, hier, entendu cette phrase charmante : “Au prix où sont les allumettes aujourd'hui, ça devient intéressant qu'elles ne brûlent pas.” » L'appréciation « phrase charmante » exprime bien l'ambivalence des sentiments que nous inspirent ces vrais ou faux paralogismes. Charmante ou non, la phrase évoque la vieille histoire du fou qui essaie toutes ses allumettes, tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers, jette toutes celles qui ne « veulent pas brûler », éteint et garde précieusement les autres, puisqu'elles sont « bonnes ». N'était la qualité de « fou » (ou, plus haut, de « Belge »), qui oriente la réception, cette conduite pourrait aussi bien passer pour un gag volontaire.

La fausse naïveté peut d'ailleurs consister, non pas en une naïveté feinte, mais en l'invention fictionnelle d'une naïveté véritable, comme celle qu'Henri Monnier prêtait à son Joseph Prudhomme, ou Groucho Marx, parfois, à son propre personnage (« Je n'ai pas fermé l'œil de la nuit. — Et ça ne vous a pas empêché de dormir ? »). Le procédé est le même, mais la prétendue sottise est, soit fictivement assumée, soit fictivement attribuée.

*

J'ai cité Oronte et Arnolphe comme exemples de ridicules, c'est-à-dire d'un certain type de comique involontaire ; or ces personnages de fiction, comme tels, procèdent bien d'un effort volontaire d'invention, ou de création. Le comique fictionnel, le plus souvent, procède de (ou : consiste en) la production artificielle (fictionnelle) d'un comique involontaire, qui peut être lui-même soit un ridicule plus ou moins odieux, soit un simple naïf ou maladroit : l'Étourdi de Molière, Cottard empêtré dans les clichés, M. Hulot sur la plage. Quant à la production fictionnelle d'un comique volontaire (d'un personnage « spirituel » ou facétieux dans une pièce de théâtre ou un roman), elle ne va pas toujours sans risque – le risque pour l'auteur, par exemple, de « mettre dans la bouche » de ce personnage, en les présentant comme spirituelles, des plaisanteries qui tomberont à plat, sur les pieds dudit auteur, s'il n'est pas lui-même, comme producteur réel de ces saillies, à la hauteur de la prétention : cela arrive souvent à Balzac, par exemple avec les parodies de proverbes de Mistigris (*Un début dans la vie*) ou les calembours d'étudiants de la pension Vauquer (*Le Père Goriot*). On ne saurait trop s'en prémunir en évitant prudemment tout commentaire appréciatif, comme fait Proust lorsqu'il attribue à Swann le fameux « À la malveillance²³ ! ».

Mis à part son caractère généralement « anonyme », c'est-à-dire de source inconnue, et son mode de circulation le plus souvent oral (c'est même l'une des dernières manifestations de la « littérature orale »), la « blague », ou « histoire drôle », me semble très proche de la comédie : comme la comédie, elle consiste en la production fictionnelle d'un comique involontaire (ridicule). Elle peut certes, parfois, procéder d'un épisode de la vie réelle (comique authentiquement involontaire), mais le fait alors de rapporter cet épisode et de le mettre en circulation anonyme (détachée de sa source) le fait entrer dans la sphère du fictionnel. C'est d'ailleurs le cas de bien des scènes de comédie.

Une autre différence génétique entre le comique fictionnel et le trait d'esprit est assez bien, quoique indirectement, pointée par Freud. Une distinction préalable (bien qu'elle intervienne plus loin dans l'ordre de son texte) est posée, on l'a vu, entre la production du comique et celle de l'esprit : « L'esprit se fait ; le comique se trouve... » En effet, le comique (que j'appelle) involontaire résulte de la « perception » d'un ridicule chez autrui, ou du caractère risible d'une situation. Je mets des guillemets à « perception », puisque ces traits comiques n'ont rien d'objectif : ils sont comiques *pour l'observateur* et dans la mesure où, comme dit Freud, il les « trouve » tels, pour moi au double sens du verbe (français) *trouver*. Il les *rencontre* sans les avoir produits, et il les *juge* comiques. Le trait d'esprit, au contraire, est bien un produit de l'esprit, et c'est en cela qu'il est « fait ». Mais cette facticité ne procède pas toujours d'une activité consciente et délibérée (d'un *travail* intentionnel de l'esprit) : « Le mot d'esprit, dit Freud, comporte au plus haut degré le caractère d'une "idée subite" involontaire. On ignore l'instant d'avant le trait d'esprit que l'on décochera et qu'on se sera borné à revêtir de mots. On éprouve plutôt quelque chose d'indéfinissable, qui ressemblerait à une absence, à une défaillance subite de la tension intellectuelle, puis tout d'un coup le mot d'esprit surgit, presque toujours tout paré des mots qui le revêtent²⁴. » Cette « idée subite » qui vous vient à l'esprit est en effet souvent suggérée par une opportunité verbale, comme l'occasion d'un mot-valise (le Rothschild *famillionnaire* de Heine ou la *carthaginoiserie* de Sainte-Beuve sur *Salammbô*, que cite Freud²⁵) ou d'un calembour (« le premier *vol* de l'aigle », à propos de la confiscation des biens des Orléans par Napoléon III²⁶) : le « jeu de mots » « se fait », mais il se fait pour ainsi dire tout seul dans l'esprit du locuteur, qui en est le premier récepteur, et qui ne le « produit » (profère) que s'il le juge digne d'être communiqué. Il « se fait », disons, dans un esprit qui le trouve (en soi) presque tout fait par un hasard de langage, et l'on qualifie d'« homme d'esprit » celui chez qui ce genre de trouvaille « se produit » plus fréquemment que chez d'autres, et/ou qui a le

bon goût de ne communiquer que les plus susceptibles, selon lui, d'appréciation positive. En ce sens, donc, le trait d'esprit, comme le comique involontaire, « se trouve » – mais il ne se trouve pas de la même manière, ni, si j'ose dire, au même endroit.

*

Mais je reviens au comique fictionnel (celui de Plaute, de Molière, de Beaumarchais, de Feydeau) qui consiste, non à « trouver » en quelque sorte dans la nature, mais à *inventer* des caractères ou des situations (qui seront généralement jugés) comiques. C'est bien de celui-là qu'on peut le plus justement dire qu'il est « fait », c'est-à-dire *créé* par celui qui en conçoit la fiction – une fiction qui ne lui « vient » pas à l'esprit de la manière involontaire et presque fortuite que Freud assigne justement à la genèse du trait d'esprit, mais qu'il élabore plutôt d'une manière consciente et intentionnelle. En revanche, cette création, comme toute autre et comme chacun le sait, ne manque pas de sources d'inspiration dans la réalité humaine. Elle aussi – autant que le *Witz*, mais selon un processus différent parce que généralement plus conscient et organisé – se rattache à cette capacité générale à *juger comique* qui s'exerce d'abord « dans la vie » : ce que Truman Capote, je crois, appelait un jour le don de voir « le comique de la chose » – de toute chose. En somme, le comique involontaire *se trouve* (comme dit Freud) dans la vie, le trait d'esprit *se fait*, parfois tout seul, dans l'esprit, et le comique fictionnel, par définition volontaire, *se crée* (toujours dans l'esprit), comme toute création, à partir de ce qui *se trouve* dans la vie. Encore faut-il sans doute un peu (pas trop) chercher.

*

Le comique de répétition (« Qu'allait-il faire... », « Sans dot ! », etc.) a son pendant « dans la vie », et donc dans le risible involontaire : c'est ce que présente toute personne « prévisible », c'est-à-dire susceptible de réagir constamment de la même manière aux situations analogues, si bien qu'on peut à tout coup s'attendre à cette réaction, de quelque sorte soit-elle. C'est la traduction en acte du vigoureux axiome de Bergson : « Tout caractère est comique²⁷. »

*

Deux personnes engagées dans un vrai quiproquo (involontaire) rient ensemble lorsqu'il ne dénoue ; elles rient rétrospectivement d'elles-mêmes, et plus précisément de l'étourderie qui a permis cette méprise : « Nous ne parlions donc pas de la même chose... » Mais un quiproquo de théâtre (par exemple entre Arnolphe et Horace) fait rire les spectateurs tant qu'il reste noué et, le plus souvent, il ne fait jamais rire, même après coup, les

personnages concernés : il ne se dénoue pas vraiment, et sa fonction est ailleurs. La différence tient surtout au fait que le public, contrairement aux personnages, est au fait du quiproquo. Il ne serait *en phase* avec eux que s'il était aussi dupe qu'eux ; ce n'est sans doute nullement impossible à réaliser, mais c'est à peu près sans exemple (du moins n'en connais-je aucun), sans doute parce que ce serait d'une rentabilité faible. En dehors même des quiproquos, et y compris « dans la vie », le rire des spectateurs (des témoins) tient souvent à ce *différentiel* de conscience, comme lorsque quelqu'un, devant nous, marche droit sans le savoir vers une porte surmontée d'un seau d'eau en équilibre instable, dont la présence nous est évidente.

*

La célèbre nouvelle d'Alphonse Allais, « Un drame bien parisien » (s'il est permis de l'évoquer encore après Umberto Eco), me semble jouer, mais au second degré, du schéma classique du quiproquo : Raoul, avisé par une lettre anonyme que sa femme Marguerite sera au bal des Incohérents déguisée en Pirogue congolaise, s'y rend pour la surprendre (du moins le récit s'arrange-t-il pour nous le laisser entendre). Marguerite, symétriquement avisée que Raoul y sera déguisé en Templier fin de siècle (même clause), etc. Au bal, la Pirogue et le Templier se rencontrent, vont souper ensemble dans un cabinet particulier, et se démasquent ensemble. Alors : « Tous deux poussèrent, en même temps, un cri de stupeur, en ne se reconnaissant ni l'un ni l'autre. Lui, ce n'était pas Raoul. Elle, ce n'était pas Marguerite. » Si l'on veut établir quelque vraisemblance dans ce récit qui n'en demande pas tant, il faut évidemment supposer que ni Raoul ni Marguerite n'ont déferé à l'invitation, et que deux personnes étrangères à la situation initiale sont allées, déguisées comme susdit, au bal des Incohérents. Du coup, le dénouement n'a rien de surprenant – ni d'ailleurs d'intéressant. Mais, du même coup, c'est leur surprise réciproque, et le *ni lui ni elle* qui l'explicite en (suppose-t-on) discours indirect libre, qui deviennent parfaitement invraisemblables. En fait, le lecteur doit, jusqu'à ce point, penser (et pense à coup sûr) que les deux déguisés sont bien Raoul et Marguerite, et que leur surprise consiste, pour Raoul, à découvrir que la Pirogue n'est pas, comme il le croyait, Marguerite, et pour celle-ci, que le Templier n'est pas Raoul. L'effet comique qui en résulte, et qui est ici de pur non-sens, pousse à l'absurde (les deux protagonistes sont à la fois *eux* et *non-eux*) le procédé du double déguisement, et de la double méprise, qui anime, par exemple, *Le Jeu de l'amour et du hasard*. (Un peu) comme si, au dénouement de cette pièce, Dorante se révélait être bel et bien Arlequin, Sylvie bel et bien Lisette.

L'histoire des jumeaux de Mark Twain (je résume : « Nous étions deux jumeaux tellement identiques que l'on n'a jamais su lequel de nous deux était mort en bas âge ») est en un sens plus économique, puisqu'elle ne met en jeu que deux personnages, sans déguisement, pour un quiproquo tout aussi absurde, et plus radical, puisqu'il y a mort d'homme ; mais elle ne peut

évidemment fonctionner qu'à *la première personne* : racontée autrement, elle n'amuserait personne. Pourtant, c'est bien ainsi que doivent la vivre, par exemple, les parents des deux fils : « Nous avons deux jumeaux tellement identiques que l'on n'a jamais su lequel des deux était mort en bas âge » (le bas âge est de rigueur pour que le survivant ne soit pas en état de s'identifier en disant son nom). Le seul qui sache à quoi s'en tenir sur l'essentiel est ledit survivant, il est donc le seul dont la prétendue incertitude fasse sens – en l'occurrence non-sens. Mais cette prétendue incertitude procède de celle des autres – tous les autres, que désigne le *on* de son récit –, une incertitude bien réelle qui doit peser assez lourdement sur son existence de survivant. Qu'il s'époumone à proclamer : « Mais c'est *moi* qui ai survécu ! » ne tirerait ses parents d'aucun embarras : « Qui, toi ? » Et l'on comprend qu'il ait fini par interioriser la question : « Je sais bien que c'est moi, mais je ne sais pas qui je suis. » Finalement, l'histoire n'est pas si drôle, même si la mort n'est pas à l'arrivée – ce qui définit le tragique –, mais au départ.

*

À la question : « Le comique est-il (l'objet d')une relation esthétique ? », on répond parfois, et positivement, par le fait que la *comédie* est évidemment un art – ou du moins un genre de cet art qu'est le théâtre et/ou la littérature, selon qu'on fait du théâtre un art autonome ou une sous-catégorie de l'art littéraire. La réponse n'est pourtant ni nécessaire ni suffisante. Non nécessaire, car le comique ne se réduit manifestement pas à la comédie de théâtre ou de cinéma (l'histoire drôle, ou un récit étendu comme celui de *Tom Jones* ou, en grande part, de la *Recherche*, illustrent la possibilité d'un comique narratif, fût-il intermittent, et le mot d'esprit illustre celle d'un comique qui n'est ni dramatique ni narratif), ni même à des formes verbales : un gag gestuel, une grimace, un jeu de scène peuvent fonctionner comme comiques sans aucun recours au langage. Non suffisante, car la comédie ne se réduit pas davantage à une fonction comique : il suffit d'un dénouement heureux à une intrigue jusque-là indécise, voire inquiétante, ou d'une gaieté ou fantaisie générale de ton, pour faire légitimement qualifier de comédie une pièce de Shakespeare, de Corneille ou de Marivaux. Enfin, le comique involontaire que nous « trouvons » si souvent dans la vie ne doit évidemment rien à l'art. L'art, verbal ou non, ne peut donc être tenu pour la source unique, ni peut-être même principale, de l'effet comique, le caractère éventuellement esthétique de l'effet comique (comme de toute chose) ne peut être réduit à son caractère éventuellement artistique, et la question des rapports entre comique et esthétique doit être posée sur d'autres bases, ou passer par d'autres voies, plus enchevêtrées qu'on ne pourrait le croire.

*

Comme le jugement de goût selon Kant, l'effet comique, nous l'avons

vu, est « esthétique », c'est-à-dire subjectif : le plaisir qu'il comporte procède d'un jugement « dont le principe déterminant ne peut être rien autre que subjectif » : si ce qui fait rire les uns ne fait pas nécessairement rire les autres, c'est parce que le rire ne se fonde sur aucun concept, sur aucun principe général qui stipulerait une relation nécessaire et universelle entre tel trait de l'objet et le sentiment de comique. La relation entre l'objet et son effet n'est que plus ou moins fréquente, et donc probable. Il n'est aucun objet qui soit comique en lui-même et qui fasse rire par essence : ce n'est pas l'objet comique qui fait rire, c'est le rire qui fait qualifier de comique l'objet qui semble en être la cause.

L'effet comique est également « désintéressé » au sens kantien (qui n'a rien à voir avec son caractère éventuellement « tendancieux » et partial), c'est-à-dire purement aspectuel, indépendant de la réalité d'un objet qui le détermine par son seul aspect : le comique fictionnel, qui « représente » des personnages et des situations imaginaires, peut être aussi efficace que le comique que nous trouvons dans la réalité. On considère même généralement que cet effet est d'autant plus intense que le sujet comique (le sujet qui éprouve l'effet comique d'un objet quelconque) est moins intensément concerné par sa cause, mais je ne suis pas sûr que nous nous sentions toujours plus concernés par la vanité, l'avarice ou la distraction de notre prochain que par celles d'un personnage fictif. Je dirais plutôt que le sentiment du comique est un moyen pour se sentir – voire se rendre – moins concerné. Le sûr est qu'il dépend d'une attention particulière, détachée, comme l'attention esthétique en général, de toute considération d'utilité. Je ne puis rire d'un objet en même temps que je me demande, comme on dit dans certaines histoires juives, s'il est ou non « bon pour nous ».

L'effet comique, enfin, prétend lui aussi à l'universalité : j'ai toujours peine à comprendre que ce qui me fait rire ne fasse pas rire tout un chacun ; cette prétention à l'universalité est, je pense, aussi peu légitime que celle du jugement esthétique ; comme celle-ci, elle procède de la croyance illusoire que le comique est une « propriété de la chose », c'est-à-dire de la méconnaissance du caractère subjectif de l'effet lui-même, et donc de ce que Santayana, à propos de la « beauté », qualifie d'« objectivation du plaisir ».

On peut donc dire que l'effet comique est un cas particulier de l'appréciation esthétique telle (à peu près) que décrite par Kant, avec laquelle il partage ces traits fondamentaux. Mais le plus utile est sans doute d'en considérer les traits spécifiques.

*

Dire que le comique est un cas particulier de la relation esthétique, c'est en somme dire que « comique », « drôle », « risible », « amusant », « ridicule », etc., sont autant de *prédicats esthétiques*, au même titre que « beau », « joli », « profond », « élégant », « sublime », etc., et que, comme ceux-ci, ils servent de motifs à des appréciations esthétiques positives :

« J'aime cet objet *parce qu'il est* beau, joli, profond, etc. », dit-on sans généralement percevoir qu'on le *juge* beau, joli, profond, etc., et que le fondement de l'appréciation est aussi subjectif que l'appréciation qu'il croit fonder, alors qu'il ne fait – mais ce n'est certes pas rien – que la *spécifier*, ou nuancer, puisque aimer un objet comme joli n'est pas l'aimer comme sublime, etc.

Un prédicat esthétique est donc une appréciation qui fonctionne comme une raison d'apprécier, parce que c'est une appréciation spécifiée qui entraîne une appréciation globale. La relation entre l'effet comique et son investissement esthétique, quand je déclare drôle ce trait d'esprit ou cette comédie parce qu'il ou elle me fait rire, n'est guère plus mystérieuse – ce qui ne nous dispense pas d'y regarder de plus près.

*

Une particularité de l'effet comique est que ses prédicats ne comportent guère d'antonymes symétriques susceptibles de motiver des appréciations négatives. L'antonyme de « beau » est « laid », et, comme « beau » exprime et « motive » (c'est-à-dire *prétend* motiver) une appréciation positive, « laid » exprime et motive une appréciation négative. Il en va de même des antonymes, s'il en est, de « gracieux », « sublime », « élégant », « puissant », etc. L'antonyme de « drôle » est, je suppose, « triste », et l'on voit bien que « triste » ne motive aucune appréciation négative : la tristesse, au moins lorsqu'elle est « majestueuse » comme dans *Bérénice*, fait, selon Racine, « tout le plaisir de la tragédie » (de celle-ci, en tout cas), et nous avons là, face à face, non un plaisir et un déplaisir, mais deux plaisirs esthétiques contraires. Le simple contradictoire, « pas drôle », est plus proche du contradictoire « pas beau » : ces deux prédicats-là, évidemment esthétiques eux aussi, puisqu'ils répondent à une question implicite d'ordre esthétique (et non, par exemple, éthique ou pratique), expriment et motivent le plus typiquement une appréciation neutre ; « pas beau » ne signifie pas logiquement (même s'il le signifie souvent en fait) « laid », mais plutôt « ni beau ni laid » ; ce qui n'est pas beau peut être, soit laid, soit ni beau ni laid, mais enfin, si je le juge laid et tiens à être compris, je dis plutôt « laid ». « Pas drôle » exprime de même une appréciation neutre (degré zéro plutôt que négatif) dans l'échelle des prédicats de comicité. Ces deux appréciations neutres, expressions d'une attitude d'indifférence esthétique, conduisent assez vite à évacuer le point de vue esthétique lui-même : une fois qualifié de ni beau ni laid, ni drôle ni triste (etc.), un objet sort presque automatiquement de la sphère des appréciations, puisque rien n'est plus proche d'une absence d'appréciation qu'une appréciation neutre, et qu'on n'est pas tenu, Dieu merci, d'adopter en permanence et devant toute chose, comme Des Esseintes, une attitude d'appréciation esthétique.

Une situation, pourtant, peut tirer l'appréciation neutre vers la négative : c'est celle (particulière, ne l'oublions pas) des *œuvres*, c'est-à-dire des objets

produits par l'homme et qui *sollicitent* une appréciation positive. Dans ce type de cas, l'appréciation neutre, comme *refus* d'une positive, équivaut en fait à une négative. Dire qu'un arbre n'est pas beau n'exprime qu'une indifférence esthétique, qui par définition ne récusé ni ne rebute aucune intention esthétique – sinon celle, non productrice mais elle-même appréciative, de qui viendrait de prétendre le contraire. Mais dire qu'un tableau n'est pas beau ou qu'une plaisanterie n'est pas drôle, c'est évidemment accuser, de manière inévitablement désobligeante, un peintre ou un présumé « homme d'esprit » d'avoir manqué son but. Une appréciation *artistique* neutre est donc déjà négative du seul fait qu'elle déboute une demande, au moins implicite, d'appréciation positive.

Comme les prédicats esthétiques en général, les prédicats comiques comportent donc des contradictoires neutres (« pas drôle ») qui n'expriment une appréciation négative qu'en présence d'une intention comique qu'ils taxent d'échec ; mais ils comportent aussi des contraires négatifs qui font également sortir du comique, mais souvent au bénéfice d'une autre catégorie tout aussi positive : « Pour moi, cette pièce n'est pas comique, mais plutôt tragique. » Cela tient peut-être, de nouveau, au fait que « comique » (et *a fortiori* « comédie ») est, davantage que les prédicats esthétiques ordinaires, à la fois un prédicat appréciatif et une catégorie générique, susceptible de s'opposer, sans implication axiologique, à une autre, comme le vert s'oppose au rouge, le nord au sud ou le chaud au froid, dans des systèmes diversement polarisés. À vrai dire, l'opposition comique/tragique est largement dans la dépendance d'un système particulier de « genres », qui est depuis des siècles celui de la Poétique – même si le second livre de celle d'Aristote continue de nous faire cruellement défaut. Hors de ce système, *comique* s'oppose aussi bien, peut-être mieux, à *pathétique*, comme *drôle* ou *gai* s'oppose à *triste*. En d'autres termes, *drôle/triste* est une catégorie affective, *comique/tragique* une catégorie plus proprement esthétique, voire artistique.

*

J'ai dit, sans prétention à l'originalité, que le comique n'était pas une catégorie spécifiquement littéraire, ni même spécifiquement verbale. Je ne le dirais certes pas aussi... catégoriquement indépendant de toute activité intellectuelle. Il existe sans doute de tels effets comiques, comme l'inusable étourdi trébucheux, qui n'exigent aucune participation de l'intelligence, bien au contraire. Mais il reste que la plupart, comme investis dans la comédie, l'histoire drôle, la plaisanterie, le mot d'esprit, le gag visuel, ne font rire qu'à condition d'être implicitement « compris », voire parfois dûment expliqués à qui ne les a pas d'abord compris. Cette condition nécessaire n'est pas suffisante, car, si je ne comprends pas un mot d'esprit, il ne peut m'amuser, mais, si on me l'explique et qu'ainsi je finisse par le comprendre, il peut continuer de ne pas m'amuser : je vois maintenant de quoi je suis *censé* rire, mais je ne me sens pas *obligé* d'en rire ; ce qui montre bien, de nouveau en

termes kantien, que sa force comique ne procède d'aucun concept. Il en va de même, bien sûr, de l'objet esthétique en général : on peut m'en montrer (m'amener à en percevoir) un aspect qui m'avait échappé – par exemple, telle dissymétrie dans la façade du palais des Doges –, et me mettre ainsi en mesure de juger « charmante » cette façade ; mais rien ne peut m'obliger ni me contraindre à éprouver ce charme, qui (contrairement à la dissymétrie qui peut l'exercer) n'a aucune existence objective.

*

Je n'entends pas par là qu'on ne peut définir le comique, mais bien que sa définition dépend d'une condition subjective. « Est comique ce qui fait rire », qui est sans doute une belle et bonne définition, comporte la considération d'un effet subjectif, et signifie seulement : « Chacun juge "comique" ce qui le fait rire, comme il juge "beau" ce qu'il admire. » L'interprétation objectiviste de la définition supposerait un effet universel *a priori*, tel que, non pas : « Est comique ce qui (empiriquement et d'une manière attestée par une enquête exhaustive) fait rire tout le monde », mais bien : « Est comique ce qui *doit nécessairement* faire rire tout le monde » – ce qui n'a clairement aucun sens. Le plus sage serait donc de ne jamais dire qu'une chose est ou n'est pas drôle, mais seulement qu'une chose me fait ou ne me fait pas rire, comme on ne devrait jamais dire qu'un objet est beau ou laid, mais seulement qu'il me plaît ou me déplaît. Mais cette sagesse, on le sait bien, n'est pas praticable, parce qu'elle se heurte à la fameuse *prétention à l'universalité*, c'est-à-dire à l'objectivation de l'effet comique : si je crois que ce qui me fait rire doit faire rire tout un chacun, c'est parce que je crois que ce dont je ris est objectivement – et donc nécessairement et universellement – drôle.

*

Mais dire qu'un effet comique ne dépend pas d'un concept (objectif) du comique n'exclut nullement qu'on puisse rire d'un « concept », au sens d'idée d'une action : il n'y a pas de concept du comique qui m'obligerait à rire de tout objet qui y répondrait, mais il existe des concepts éventuellement « comiques », c'est-à-dire susceptibles (sans plus) de faire rire tel ou tel. L'art conceptuel, qui commence à Duchamp – disciple, parmi d'autres, de Raymond Roussel, écrivain conceptuel s'il en fut –, peut faire rire, généralement (comme il peut *plaire*) par le concept de ses « œuvres » plutôt que par leur réalisation souvent facultative : ce que je trouve drôle, ce n'est pas le porte-bouteilles exposé, c'est l'*idée* d'exposer un porte-bouteilles. Une idée peut donc être « drôle » – c'est-à-dire, de nouveau, *jugée* drôle.

Bien entendu, cet effet comique-là, du fait d'être (chez moi) produit par un concept, ne tire aucune universalité de principe et de droit. Je puis vous expliquer pourquoi je trouve drôle d'exposer comme œuvre d'art un porte-

bouteilles industriel, ou plutôt je puis vous expliquer (cela passera sans doute, et pour le moins, par un filandreux exposé d'histoire ou de sociologie de l'art) les tenants et les aboutissants d'un tel geste à tel moment et en tel lieu, ce qui vous permettra peut-être de comprendre pourquoi j'en ris ; je puis éventuellement entreprendre de vous démontrer que vous devez en rire vous aussi ; mais la démonstration ne saurait être contraignante, comme une démonstration logique ou mathématique. « Je comprends en quoi cela consiste ; je crois comprendre pourquoi cela vous fait rire ; mais, comme dit Arnolphe, *pardonnez-moi, j'en ris tout autant que je puis* » – c'est-à-dire : pas du tout. La raison du « différend » peut être assez proche de celle qui oppose la réaction d'Arnolphe à celle d'Horace : une différence de point de vue. On ne peut dire qu'Horace ait raison de trouver désopilant ce qui met Arnolphe à la torture, ni d'ailleurs l'inverse. Le fait est bien établi pour les deux personnages, ils le comprennent aussi bien l'un que l'autre, mais ils n'en « pâtissent » pas de la même manière. Je reviens à Duchamp : celui pour qui le porte-bouteilles a accompli dans l'art une révolution bouleversante n'a aucune raison de s'en amuser, si du moins il prend au sérieux le monde de l'art, ce à quoi nul n'est jamais tenu. Pour être tout à fait sincère, je pense que celui qui s'en amuse le comprend aussi bien que l'autre : ils perçoivent tous deux la révolution, mais ils n'y attachent pas la même passion. Et, de ce fait, leurs appréciations, quoique de sentiments opposés, peuvent être d'égale intensité.

*

Que l'effet comique ne soit pas déterminé par une relation à sa cause nécessaire et (donc) universelle n'empêche pas qu'il comporte un ressort intellectuel ; mais ce ressort ne s'applique pas seulement à ses formes intentionnelles ; il est au contraire d'ordre largement attentionnel : quelque chose me fait rire en raison de ce que j'y trouve de drôle ; pour être plus précis : en raison de ce qui, objectivement, s'y trouve (par exemple, Arnolphe pris à son propre piège) et que, subjectivement, je trouve drôle – une fois de plus, ce n'est pas nécessairement l'avis de tous, et ce n'est assurément pas celui d'Arnolphe. Il se peut que la cause de cet effet comporte elle aussi un investissement intellectuel : c'est entre autres le cas du mot d'esprit – comme son nom l'indique assez (et parfois trop) –, et sans doute aussi de la situation comique fictionnelle, comme celle de *L'École des femmes*. Le comique intentionnel fait donc appel à quelque ressort intellectuel, qui trouve – ou non – un écho dans son effet attentionnel. Mais le comique « involontaire », qui par définition ne comporte aucune intention (du moins, comique), et n'est comique que dans l'attention de son récepteur, l'est le plus souvent au nom d'une relation d'ordre intellectuel : l'arroseur arrosé ou le barbon auto-dupé ne veut faire rire personne, mais s'il me fait rire, moi spectateur, c'est entre autres, et pour le dire très sommairement, parce que je perçois une contradiction objective, et pour lui très fâcheuse, entre son projet et son

résultat ; c'est justement cette contradiction qui me fait rire, à cette condition (absolue) que je la perçoive, et à cette autre (graduelle), que je ne m'y trouve pas trop impliqué, par exemple comme partageant la situation d'Arnolphe. Percevoir une contradiction est assez clairement un acte intellectuel – dont l'effet, ici, est d'ordre affectif, et accessoirement physique. Le comique est ainsi l'effet esthétique d'une opération intellectuelle, fût-elle, comme elle est effectivement presque toujours, instantanée et à peu près inconsciente : pour rire, il faut comprendre, et, quand on rit sans avoir compris, c'est ou bien parce qu'on croit avoir compris, ou bien pour faire croire qu'on a compris.

Je ne suis pas sûr que ce cas, d'un effet esthétique résultant d'une opération intellectuelle, soit absolument unique : pour apprécier la « beauté » d'une démonstration, d'une expérience ou d'une formule mathématique, il faut aussi comprendre un peu de quoi il retourne. Mais c'est sans doute le seul dont la disposition soit ouverte à (presque) tout un chacun – au moins parmi l'espèce humaine, si l'on tient, comme Rabelais, le rire pour le « propre de l'homme » : les êtres humains ne rient pas tous des mêmes choses, mais il n'en est guère qui ne rient de rien ; ceux-là, du moins, font rire tous les autres.

*

Valéry parle quelque part d'une « comédie de l'intellect ». Le mot s'appliquait, je crois, et non sans raison, à la part de comédie que comporte la vie intellectuelle, et plus particulièrement littéraire : quiconque y trempe si peu que ce soit avec un minimum de lucidité ou de détachement ne manque pas de l'éprouver, aux dépens de ses semblables et à charge de revanche. Mais on peut aussi bien le prendre dans l'autre sens : si l'exercice de l'intellect a souvent quelque chose de comique, le comique, en retour, exige toujours quelque participation de l'intelligence – ce qui au demeurant ne lui assure aucune supériorité de principe sur d'autres régimes de l'esprit : l'intelligence est souvent bête, et presque toujours plus qu'elle ne croit. D'où vient ce qu'on appelle justement le « rire bête ». Chacun rit à son niveau, souvent un peu au-dessous, jamais au-dessus.

*

L'effet comique est donc esthétique en ce premier sens, qu'il partage les caractères (subjectivité, aspectualité, prétention illusoire à l'objectivité) de l'appréciation esthétique en général. Un autre point tient à la façon dont cet effet se trouve, ou non, *rapporté* à ce type d'appréciation : « comique » est-il un prédicat esthétique au sens courant, c'est-à-dire une variété, ou une condition suffisante, du prédicat « beau » comme prédicat esthétique par excellence ou par résultante ? Ou, pour le dire peut-être en termes plus simples, l'effet comique détermine-t-il une appréciation esthétique positive, et peut-on dire (et penser) : « C'est drôle donc c'est beau », comme on dit : « C'est élégant, ou puissant, ou grandiose, etc., donc c'est beau » ?

Il y a sans doute quelques traits communs entre cette question et celle, déjà épineuse en elle-même, que l'on désigne depuis quelques siècles par le concept de *catharsis*. On peut au moins tenter ce détour. Je rappelle qu'Aristote clôt sa brève définition de la tragédie sur ce point, que cette représentation sur scène d'une action noble, « par la pitié et la frayeur, réalise une épuration [*katharsis*] de ce genre d'émotions²⁸ ». Je passe sur les innombrables controverses qu'a suscitées ce membre de phrase, de la Renaissance à nos jours, sinon pour prendre acte du rejet, aujourd'hui apparemment acquis chez tous les critiques, de l'idée, toujours répandue dans l'opinion vulgaire, selon quoi la tragédie aurait pour fonction (morale) de « purger » les passions en général – par exemple, j'imagine, le désir d'inceste et de parricide, dont une représentation d'*Œdipe roi*, suscitant en nous frayeur et pitié, nous montrerait les effets fâcheux afin de nous en détourner. Il est maintenant admis, comme l'impose le respect du texte, que les « passions » que purge, ou purifie, ou épure la tragédie sont, pour Aristote, celles-là mêmes qu'elle suscite, c'est-à-dire seulement la pitié et la frayeur. C'est peu, on en convient, pour assurer à la tragédie une fonction morale, et c'est plutôt de nature à lui assigner une action presque négligeable : elle suscite deux émotions qu'aussitôt elle épure, ce qui reviendrait en somme à les annuler ; tout ça pour ça. Du coup, se fait jour une nouvelle interprétation de l'action, de toute façon psychologique, qu'exerce la tragédie : la *catharsis* qu'elle opère de ses deux émotions spécifiques serait de l'ordre de la sublimation esthétique, et ces deux émotions, ordinairement pénibles, se trouveraient transmuées en *plaisir* esthétique.

Je m'avoue incapable – et d'ailleurs peu soucieux – de savoir si cette dernière interprétation est ou non conforme à la pensée d'Aristote, mais Dupont-Roc et Lallot²⁹ l'étaient, d'une manière pour moi plutôt convaincante, d'une considération du contexte de la *Poétique*, alléguant en particulier cette phrase bien connue du chapitre 4 : « Nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité » (on sait comment Pascal adoptera cette observation, pour en accabler la « vanité » de la peinture), et attribuant cette « substitution du plaisir à la peine » au « travail mimétique d'épuration de la forme ». « La *katharsis* tragique, ajoutent-ils, est le résultat d'un processus analogue : [...] le spectateur éprouve lui-même la pitié et la frayeur, mais sous une forme quintessenciée, et l'émotion sublimée qui le saisit alors et que nous qualifierons d'esthétique s'accompagne de plaisir. » Les mots décisifs sont évidemment ici *sublimation* et *émotion esthétique*. Orthodoxe ou non, l'interprétation me semble – ce qui ne laisse pas d'être plus important à tous égards – conforme à l'expérience commune : chacun connaît à l'occasion le plaisir second que lui procure le fait d'éprouver au spectacle, dramatique ou cinématographique, ou à la lecture, des émotions qui, dans la vie réelle, ne lui en procureraient aucun, ce qui, je pense, évacue l'hypothèse d'une ambiguïté de type sadique ou masochiste. La *catharsis* n'agit qu'en présence de la *mimèsis*, où le caractère fictionnel des

malheurs représentés permet d'à la fois compatir (ou frémir) et jouir du spectacle ou de la description qui déclenche ces émotions pénibles. Dire « spectacle ou description », c'est à vrai dire déborder l'analyse d'Aristote, qui n'attribue nulle part aux représentations narratives la vertu cathartique qu'il accorde à la forme dramatique. Mais l'expérience de la lecture, et en particulier de la lecture enfantine, autorise ou plutôt impose à mes yeux cette extension.

*

Il est sans doute étrange d'invoquer cette transmutation d'une émotion douloureuse en plaisir esthétique à propos de l'effet comique, qui de toute évidence procure – ou plutôt consiste déjà en – un plaisir, comme Freud ou Bergson ne manquent pas de le souligner : « [...] si le rire, dit ce dernier, n'était un plaisir et si l'humanité ne saisisait au vol la moindre occasion de le faire naître³⁰. » Si l'on peut néanmoins, à mon sens, parler de *catharsis* comique, c'est parce que le plaisir que comporte l'effet comique *peut* se sublimer en cet autre plaisir, proprement esthétique, qu'on appelle communément, et faute de mieux, *admiration* : je ris, au premier degré, d'un bon mot, d'un gag ou d'un trait de caractère pour les raisons psychologiques, par exemple, qu'invoquent Bergson ou Freud, et qui peuvent être de l'ordre de l'agressivité satisfaite ou du sentiment de supériorité ; au second degré (ce qui ne signifie pas nécessairement « dans un deuxième temps »), je porte sur ce bon mot, sur ce gag ou sur ce trait de caractère une appréciation esthétique positive qui consiste, comme toute autre, en un plaisir (contemplatif) d'admiration. C'est là, somme toute, sublimer un plaisir en un autre plaisir – ce qui pour moi n'a rien d'inconcevable.

Mais cette justification soulève à son tour une difficulté : le sentiment d'admiration qui transmue l'effet comique en satisfaction esthétique ne pourrait guère naître, en principe, qu'en présence d'un accomplissement intentionnel comme la *production* d'un trait d'esprit ou d'une scène de comédie. On voit mal ce qui pourrait susciter l'admiration dans la bévée du naïf qui déclare inutile le soleil brillant en plein jour, ou dans la conduite du matamore poltron. Et pourtant, il nous arrive tous les jours de juger « superbe » un effet de ce genre, dont la charge comique nous ravit à l'égal d'une trouvaille intentionnelle. Je ne suggère pas par là (comme on le fait parfois dans d'autres champs en alléguant la boutade d'Oscar Wilde selon laquelle la nature imite l'art et ne plaît que par cet effet en retour) que l'effet involontaire nous plaît par référence à l'effet volontaire qui pourrait le simuler : au contraire, un paralogisme naïf nous plaît souvent un peu moins lorsque nous apprenons qu'il s'agit en fait d'une plaisanterie intentionnelle, et ce n'est certes pas pour rien qu'on insiste sur le caractère « authentique » d'une anecdote à effet comique fournie par la réalité : « Je n'invente rien – d'ailleurs, ça ne s'invente pas ! » Le comique involontaire, une fois garanti comme tel, peut susciter un plaisir analogue ou parallèle – au type de prédicat

près – à celui que nous procurent les objets naturels, fleurs, animaux, paysages, que nous « admirons » tout en sachant que cette admiration ne s'adresse à aucun « auteur » intentionnel, mais simplement à l'effet fortuit du hasard et de la nécessité : je veux dire à l'effet lui-même, considéré dans sa qualité propre et indépendamment de sa cause naturelle. Quand je disais qu'il nous ravit « à l'égal » des effets intentionnels, je ne suggérais donc aucun « à l'instar », et encore moins un « par référence ». Le « comique naturel » – si l'on veut bien qualifier ainsi le sentiment de comique éprouvé parfois devant cet objet naturel particulier qu'est l'être humain – est aussi susceptible de provoquer une satisfaction esthétique que n'importe quel objet naturel, et nous savons que cette satisfaction-là peut être aussi puissante que celle que suscitent les œuvres d'art. On pourrait même assez bien assimiler l'effet du comique involontaire – celui de l'être humain (que je trouve) drôle « malgré lui » – à celui de ces artefacts humains, certes intentionnels, mais d'une intention (originale) tout autre, qui nous procurent un plaisir esthétique imprévu, voire insoupçonné de leurs auteurs : le barbon ridicule produit du comique, et par là – comme l'artisan primitif ou le peintre de cavernes – de l'effet esthétique, comme on disait à la fin du siècle dernier, « à l'insu de son plein gré ».

C'est donc légitimement (à l'objectivation près) que nous attribuons une valeur esthétique à l'effet comique que nous procurent certaines conduites ou productions humaines, et qui provoque à son tour un plaisir d'admiration, ou pour le moins de contemplation désintéressée : le plaisir comique est, tout autant que l'émotion tragique, *source* de plaisir esthétique.

*

Si le comique, et les divers qualificatifs qui s'y rattachent, est, avec ses particularités reconnues, un prédicat esthétique parmi d'autres, il faut de nouveau insister sur ce fait : innombrables sont ces prédicats, chacun pourvu de sa qualité propre et de ses prérogatives spécifiques, et non moins innombrables les nuances qui les unissent et ménagent entre eux les passages les plus insensibles, mais l'un d'eux jouit, me semble-t-il, d'un statut particulier : c'est le couple *beau/laid*, qui pour ainsi dire résulte de tous les autres, et les résout en une sorte de jugement (d'exécution) sommaire. « Ceci est beau », « ceci est laid » sont moins des prédicats ou des qualificatifs porteurs, comme les autres, d'une nuance descriptive spécifique (le *gracieux* ne ressemble pas au *sublime*, ni le *vulgaire* à l'*affreux*) que l'expression objectivante d'un plaisir ou d'un déplaisir en quelque sorte *résultant*, et conclusif. On ne dit (on ne pense) jamais qu'un objet est élégant parce qu'il est beau, ou qu'il est vulgaire parce qu'il est laid, mais bien l'inverse. Les véritables prédicats esthétiques sont des qualificatifs semi-descriptifs, semi-appréciatifs, qui déterminent et justifient une appréciation finale ou globale : *beau/laid*, laquelle, en d'autres termes, tranche en dernière instance par *oui* ou par *non*. J'exagère, sans doute : il serait un peu plus exact de dire que ce

couple cumule une fonction prédicative et la fonction judicative ; il nous arrive fréquemment de juger d'emblée qu'un objet est *beau* ou *laid*, et de nous contenter de cette sentence. Mais, si l'on nous demande de la justifier, nous le ferons le plus souvent en recourant (en remontant) à tel ou tel prédicat (un peu) plus spécifique, inconsciemment conscients de ce que le premier ne l'était pas assez pour valoir argument.

On voit bien que cette relation vaut aussi pour les prédicats d'effet comique : une plaisanterie n'est pas drôle parce que belle – on dit plutôt ici « bonne », mais la fonction appréciative est la même : je la trouve bonne parce que je la trouve drôle. Contrairement à l'analyse de Kant sur le jugement de goût, l'appréciation *résulte* ici (non nécessairement, d'ailleurs – j'y reviens) du plaisir comique ; c'est l'effet d'un effet.

*

Si intimement liés (j'entends aussi : liés dans l'intimité du sujet) que soient l'effet comique et son appréciation esthétique, par relation de causalité, par simultanéité de fait, voire souvent par confusion affective, il faut pourtant, du dehors, distinguer entre ces deux sortes de « plaisir » – comme il convient de le faire à propos de toute relation esthétique en général –, du moins quand celle-ci conduit à une appréciation positive. Cette dernière réserve, toutefois, ne joue pas dans la relation à l'effet comique, puisque son appréciation (éventuelle) est par définition positive, dès lors que l'effet est ressenti comme comique : je ne puis juger « mauvaise » une plaisanterie qui vient de me faire rire (je puis la juger moralement condamnable, et moi-même d'en avoir ri, mais c'est une tout autre question). Il s'agit donc ici de distinguer entre le plaisir, disons *primaire*, que j'éprouve à l'effet comique, et celui qu'exprime secondairement l'appréciation positive qui en résulte – du moins quand elle a lieu : cette réserve-ci est propre à la relation comique, parce que le plaisir primaire peut ici se suffire à lui-même, sans nécessairement entraîner de jugement conscient d'appréciation.

*

Toutefois, le mot *plaisir* me semble, dans ce champ, un peu vague, ou peut-être équivoque : il faudrait encore distinguer plus scrupuleusement, d'une part, le plaisir d'euphorie, qui est (comme l'indique le caractère manifestement pléonastique de cette expression) le plaisir par excellence, ou proprement dit, que j'éprouve à quelque chose qui me plaît, ou mieux, corrige Kant³¹, qui me « fait plaisir » (le plaisir du comique, qu'exprime le rire, me semble entrer dans cette catégorie) ; et, d'autre part, le « plaisir » d'appréciation positive, qui consiste à constater (à juger) que ce quelque chose me plaît, généralement sous la forme (par la voie) objectivante d'un jugement de valeur du type : « Ce quelque chose mérite de plaire. » C'est sans doute sous l'influence de l'analyse kantienne que nous avons pris l'habitude de

qualifier de « plaisir » ce jugement appréciatif, mais cette qualification me semble confondre un peu trop ces deux aspects de la relation esthétique que sont la satisfaction éprouvée et l'évaluation qui en résulte : cette dernière n'est plus à proprement parler un plaisir, mais plutôt quelque chose comme un témoignage de reconnaissance ou un accusé de (bonne) réception – l'appréciation négative constituant à l'inverse une fin de non-recevoir ; j'emploie à dessein ces termes quasi juridiques, parce qu'il s'agit là, toujours, d'un acte de jugement. Bref, l'appréciation *donne acte* d'un plaisir qu'elle ne *constitue* nullement, et dont il vaudrait donc mieux ne pas lui appliquer le terme.

Mais on ne peut s'en tenir à cette distinction nécessaire. Le plaisir éprouvé ne résulte pas seulement en gratitude, ni même en hommage à sa cause, il entraîne ordinairement un désir : celui d'une prolongation ou d'une répétition indéfinie (jusqu'à satiété éventuelle) de cette relation causale. Comme je l'ai dit plus haut, éprouver ce type de désir à l'égard d'un objet quel qu'il soit s'appelle – sans doute plus légitimement que le fait de satisfaire ce désir – *aimer* cet objet. J'insiste lourdement : on peut désirer un objet sans l'aimer, quand on le désire comme pur moyen dans une relation pratique, comme lorsqu'on désire un visa, ou un chèque en fin de mois, mais on ne peut aimer un objet sans le désirer – au moins, puisque nous sommes dans l'ordre relativement épuré de la relation esthétique, au sens, que je viens de dire, de désirer le renouvellement de cette relation : si j'aime un tableau ou un édifice, je ne puis que désirer entretenir avec lui une relation aussi fréquente et/ou aussi constante que possible ; et si, en général, je réfrène le désir de possession qui en résulterait au point de n'y pas même songer, ce ne peut être qu'au nom d'une évidente impossibilité matérielle, juridique ou financière. Les objets à immanence idéale, comme les œuvres littéraires ou musicales, ne peuvent manifestement donner lieu à aucune possession directe, mais en revanche la possession indirecte que constitue l'acquisition d'un livre, d'une partition ou d'un enregistrement d'exécution, ou l'acte de l'apprendre par cœur, résulte très couramment du goût que l'on éprouve pour ce type d'œuvres, et du désir de satisfaire ce goût.

*

L'effet comique ne se prête pas si aisément à ce genre de satisfaction. Laissons de côté les faits de comique involontaire, qui ne sont en principe guère susceptibles de répétition, si ce n'est par l'effet du fameux « comique de répétition », dont on doit bien laisser l'initiative au hasard, ou à la constance inhérente aux traits de caractère : l'étourdi, l'avare, le bas-bleu, le malade imaginaire, le bourgeois gentilhomme, aujourd'hui (puisque Molière ou Proust n'avaient pas tout prévu) le rebelle d'antichambre, le libertin de sacristie, l'aventurier de fermette, l'ermite médiatisé, ne déçoivent jamais très longtemps l'attente de leur public. Mais le comique, comme chacun le sait, s'épuise beaucoup plus vite que les autres sources de plaisir esthétique :

comme les allumettes – sauf oubli bénéfique –, un gag ou un bon mot ne peut guère servir qu’une fois. La complexité d’une œuvre comme *L’École des femmes* ou *Bringing Up Baby*, qui ne se réduit nullement à un effet – ni d’ailleurs au seul propos comique –, lui permet à coup sûr de résister à cette sorte d’usure, qui condamnerait autrement tout l’art de la comédie au statut d’objet éphémère : on dirait « J’ai déjà ri », comme on dit « J’ai déjà donné ». Je néglige d’ailleurs, en rapprochant ces deux exemples, la capacité de renouvellement par l’interprétation et la mise en scène dont bénéficie le théâtre et qui manque au cinéma, sauf *remake* généralement décevant : la réussite d’une comédie filmique tient paradoxalement davantage du miracle que celle d’une comédie de théâtre, qui survit bon an mal an à tous les aléas de ses diverses productions. Bref, toutes formes confondues et malgré les apparences, le comique est un art des plus fragiles. « C’est une étrange entreprise, disait Molière, que celle de faire rire les honnêtes gens. » Honnêtes ou non, c’est une difficile entreprise que de les faire rire beaucoup plus d’une fois de la même chose.

*

La comédie comme genre (dramatique, narratif, graphique, cinématographique) dispose depuis ses origines d’un certain nombre de situations typiques, dont quelques-unes susceptibles de se cristalliser en sous-genres, plus ou moins autonomes selon les époques et les cultures. La tarte à la crème, qui était un ressort annexe de la farce italienne et française, donne lieu à Hollywood, pendant deux ou trois décennies, à un genre cinématographique constitué, baptisé couramment *slapstick*. La comédie classique, de Ménandre à Molière, jouait inlassablement du conflit entre un barbon odieux et un couple de jeunes « amants », généralement secondés par un valet ou une soubrette fertiles en stratagèmes. Une autre situation, elle aussi classique au moins depuis Molière, et dite du « dépit amoureux » (dans la pièce ainsi intitulée entre Éraсте et Lucile, dans *Tartuffe* entre Mariane et Valère, dans *Le Bourgeois gentilhomme* entre Lucile et Cléonte), me semble, sous une forme plus subtile, présente chez Marivaux (et même un peu chez Beaumarchais, entre Suzanne et Figaro). Elle anime encore, je pense, un nombre incalculable de comédies et de romans modernes (voyez Stendhal, au moins pour la relation entre Julien et Mathilde, ou entre Lucien et Mme de Chasteller) et, à leur suite ou non, au cinéma, le genre déjà évoqué de la « comédie américaine ». Elle repose sur une succession de brouilles (par dépit ou jalousie) et de réconciliations, succession pour ainsi dire consubstantielle à toute relation amoureuse, qui se nourrit de doutes (on se rappelle que le doute est, pour Stendhal, la sixième étape, entre les deux « cristallisations », de la « naissance de l’amour »), d’inquiétudes, de bouderies et de froissements d’orgueil (« La voilà donc, cette orgueilleuse, à mes pieds ! » se dit Julien – qui n’en manque pas trop lui-même) plus ou moins réciproques et diversement provoqués et entretenus. La certitude que

ces disputes relèvent du pur malentendu (équivalent psychologique du *quiproquo* farcesque) entre deux personnages dont les sentiments réciproques ne font aucun doute pour le spectateur, et qui finiront presque certainement par se réconcilier, donne à cette situation douloureuse sa couleur comique, que des éléments annexes sont là pour renforcer. Comme dans bien d'autres situations, le plaisir comique tient en grande partie à un sentiment de supériorité du spectateur sur les personnages, déjà nommé *différentiel de conscience* : j'en sais sur eux plus qu'ils n'en savent eux-mêmes, et je les vois aller là où ils ignorent qu'ils vont ; le dénouement me satisfait non seulement par son caractère « heureux » (pour les personnages), mais par la manière dont, en répondant à mon attente, il confirme ma lucidité psychologique, qui est aussi une compétence générique : étant donné le genre, ça devait bien finir comme ça.

*

Cette notion d'obstacle est évidemment essentielle à toute sorte d'action romanesque – et l'on sait tout ce que le genre multiséculaire du *romance*, au moins depuis Héliodore, doit aux scénarios diversement accidentés de la Comédie nouvelle. Mais l'intrigue amoureuse (au sens de : progression contrariée de deux amants vers leur union – ou leur *ré-union* – finale) peut connaître, soit dit en simplifiant à l'extrême, deux sortes d'obstacles, qui bien entendu peuvent se coaliser : relisons *L'Astrée*. La première sorte est celle des « circonstances extérieures » qui opposent, comme le disait Hegel, à la « poésie du cœur » la « prose des relations sociales » et l'hostilité des puissants : c'est Mithridate s'interposant, un temps, entre Monime et Xipharès, Harpagon entre Mariane et Cléante, le Comte entre Suzanne et Figaro – voire entre la Comtesse et Chérubin. La deuxième sorte est celle, plus profonde et, dirait Aristote, plus tragique (mais peut-être également plus comique), des obstacles psychologiques.

Mais il n'est peut-être pas indispensable de « relire » *L'Astrée* pour rencontrer ce que je viens d'appeler la « coalition » des deux sortes d'obstacles : après tout, la « ré-union » de Lucien et de Bathilde est contrariée à la fois (ou successivement) par les scrupules de celle-ci et les « doutes » de celui-là, et par les manœuvres de la noblesse nancéienne secondée par ce Scapin à l'envers qu'est le satanique docteur Du Poirier, cette « âme sans repos ». Et doit-on considérer l'obstacle constitué par l'Empire entre Bérénice et Titus comme « extérieur » à ce dernier ? Que l'affaire, cette fois, tourne plutôt mal ne déboute en rien cette question : de nouveau, la frontière entre comique et tragique se révèle poreuse, et Racine dut bien, par voie de préface, défendre le statut de cette « tragédie » qui ne comportait ni « sang » ni « morts », au nom de la « tristesse majestueuse » qui s'y trouve, et qui, selon lui, « fait tout le plaisir de la tragédie ». On était bien à la frange, avec cet « Hélas ! » final d'Antiochus qui pouvait évoquer aux narquois le « Oh ! » d'Arnolphe dans *L'École des femmes*. Un ou deux morts ne sont

ordinairement pas de trop pour garantir contre une réception désacralisante, et qui vous bascule d'un régime à l'autre.

*

La plupart des scénarios comiques (comme des tragiques) peuvent se rencontrer dans la réalité non fictionnelle, d'où ils proviennent en grande part, à l'exception notable de ceux qui reposent sur une absurdité logique ou une supercherie narrative, et donc verbale, comme l'histoire des jumeaux de Twain, celle du rendez-vous manqué du *Drame bien parisien* d'Allais – ou mieux, peut-être, celle-ci, que j'emprunte (en la résumant) à Michel Contat³² :

Au début des années soixante, un voyageur blanc arrive un soir dans une petite ville de Caroline du Sud où aucune chambre d'hôtel pour Blancs n'est disponible. Dans le quartier réservé aux Noirs, il doit se passer la figure au cirage pour obtenir une chambre. Il demande qu'on le réveille à sept heures. Un peu en retard, il se précipite à la gare pour prendre le train et se rendort. Un contrôleur, trompé par sa couleur apparente, le secoue et lui intime l'ordre de quitter ce compartiment réservé aux Blancs. Il s'excuse, et tente de se débarbouiller avec un mouchoir, qui reste immaculé. Il se regarde dans une glace, « et comprend alors : le garçon d'étage qui l'a réveillé s'est trompé de chambre ».

Malgré (ou plutôt : à travers) l'ellipse finale, le lecteur doit évidemment comprendre que le voyageur blanc s'aperçoit que son reflet dans la glace est celui d'un Noir, et donc qu'il est lui-même un Noir. Ce fait, disons surprenant, est susceptible d'au moins deux « explications », dont l'une relèverait simplement, si j'ose dire, du fantastique : le voyageur, pendant la nuit, serait effectivement *devenu* un Noir – sans doute en punition pour ce stratagème illégal (ce genre de maquillage n'était guère toléré que dans les spectacles de *Minstrels* du début du XX^e siècle, faux Noirs grimés pour le divertissement des Blancs, comme Al Jolson en 1927 dans le film *The Jazz Singer*) ; « simple » fantastique (ou « merveilleux »), parce que ce genre de métamorphose est couramment reçu dans une tradition légendaire, ou littéraire (celle du conte), qui remonte assez loin pour légitimer et vraisemblabiliser, contre toute vraisemblance naturelle, des effets de ce genre. Mais cette réduction à un type depuis toujours banalisé est formellement exclue par la dernière phrase, qui impose une tout autre explication : si le garçon d'étage « s'est trompé de chambre », c'est (je vais commenter lourdement, comme on ne peut manquer de le faire dans ce genre de cas) que le voyageur du compartiment *n'est pas* le faux Noir de l'hôtel, mais une autre personne, en l'occurrence – et d'ailleurs nécessairement – un vrai Noir. Seulement, ce vrai Noir vient de tenter de se débarbouiller d'un cirage de faux Noir, comme s'il ne savait pas qu'il était un vrai Noir, et d'ailleurs, la tenue des phrases qui précèdent, avec ce pronom personnel « il » qui assure son identité tout au long du récit, nous oblige bien à penser que c'est *le même personnage* qui découvre dans une glace qu'il est *un autre*, et donc que le vrai faux Noir qu'il est aussi est sans doute encore endormi dans sa chambre d'hôtel. Il ne s'agit plus de

métamorphose surnaturelle, mais, plus perversement (plus facilement, si vous voulez), d'un tour de passe-passe narratif et grammatical qui nous dissimule jusqu'au dernier moment une substitution, mais une substitution qui reste *impensable*, puisque le vrai Noir sorti de sa chambre (la « mauvaise ») endosse jusqu'au bout (compris) la pensée de l'autre, resté dans la sienne, la « bonne ». En vérité, aucune interprétation ne peut rendre compte, même en recourant à l'alibi du fantastique, de ce que prétend ce récit, et que seul un récit verbal peut prétendre, en vertu des capacités de tromperie, ou d'ambiguïté, qui sont celles de la langue, et de la langue seule.

Je reviens en arrière. L'interprétation banalement fantastique que le texte exclut formellement n'aurait rien de très comique, sinon peut-être l'idée qu'une puissance surnaturelle punit le voyageur de sa douteuse supercherie en le prenant au piège même de cette supercherie – encore un arroseur arrosé, puni-par-où-il-a-péché, ou quelque variation sur le thème bien connu de nos grand-mères : « Ne fais pas cette grimace, tu vas rester comme ça toute ta vie ! » Un peu plus d'identification au personnage ferait, comme toujours, basculer cette mécanique dans un effet tragique : il n'était pas très gai pour un Blanc de devenir un Noir, les choses étant ce qu'elles sont, à moins peut-être de vraiment *bien* jouer de la clarinette (mieux que Woody Allen) ou du saxo ténor (beaucoup mieux que Bill Clinton). Mais l'interprétation imposée, encore une fois, par le récit, ne peut en aucun cas comporter cette ambivalence comique/tragique, car le seul sentiment que puisse éprouver le lecteur, une fois compris ce que lui *dit* le texte, est celui de l'absurde : de cet absurde à proprement parler, qui ne peut être qu'un fait de langage. Et ce sentiment d'absurdité ne peut à son tour produire que deux effets au choix : la colère (« De qui se moque-t-on ? ») ou une sorte d'amusement complice – de complicité, non avec le personnage, comme on peut l'être avec un héros comique ou tragique, puisqu'il se trouve *in fine* anéanti par le tour de passe-passe, mais avec l'auteur, dont on apprécie (quoi d'autre en effet ?) l'ingéniosité verbale. Finalement, ce type d'effet comique a plus à voir avec celui du jeu de mots ; de fait, *c'est* un jeu de mots, mais qui donne l'illusion de manipuler, à travers un mot (le pronom personnel), la réalité elle-même. Nous sommes bien ici dans la fiction, mais c'est une fiction purement verbale, fiction de mots et non d'actions, qui ne peut se réclamer d'aucun modèle dans la réalité, et donc d'aucun acte de *mimèsis*. On aimerait savoir ce qu'Aristote aurait pensé d'une telle forme de création.

*

Au marché de Bagdad, un serviteur aperçoit la Mort qui lui adresse un geste apparemment menaçant. Il retourne précipitamment chez son maître, lui emprunte son cheval le plus rapide, et s'enfuit au grand galop jusqu'à Samarra. Le maître se rend à son tour au marché, aperçoit à son tour la Mort, et lui demande pourquoi elle a menacé son serviteur. « Je ne l'ai nullement menacé, répond la Mort, j'ai eu simplement un geste de surprise : j'étais très

étonnée de le voir à Bagdad, car j'ai rendez-vous avec lui, ce soir, à Samarra³³. » Le rendez-vous fatal sera assuré par la conduite même qui voulait l'éviter. Cette illustration du thème de la faute tragique peut évidemment, dans d'autres conditions de chaleur et de pression, fonctionner comme une sorte de gag. Le commentaire pertinent de ce type de bétise est sans doute : « J'ai cru bien faire. » *Croire bien faire* est le motif de base de l'erreur tragique : quand vous *croyez* bien faire, c'est par définition que vous faites mal.

*

Mais on sait bien que le tragique, dans la réalité ou dans la fiction, n'exige pas, pour se manifester, ce degré extrême ; il peut y suffire d'une simple coïncidence frappante, comme dans l'histoire de la statue de Mitys, que raconte Aristote : « Ainsi lorsque la statue de Mitys à Argos tua l'homme qui avait causé la mort de Mitys, en tombant sur lui pendant un spectacle : la vraisemblance exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle³⁴. » Cette dernière phrase peut sembler un peu étrange ; c'est qu'elle exprime, je suppose, non la pensée d'Aristote, mais l'opinion commune et naïve telle que la perçoit Aristote : une telle coïncidence semble trop forte pour être – comme le sont pourtant, par définition, toutes les coïncidences – « le fait du hasard », d'où le sentiment irrépressible d'une intervention ironique du destin, qui ne peut être que surnaturelle, « puisque, disait Aristote deux lignes plus haut, nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein ». L'aboutissement « tragique » ne découle donc pas ici de l'« erreur fatale » d'une action bien intentionnée mais mal inspirée (éventuellement, par un oracle pervers) et qui « tourne mal », comme celle de Laïos et Jocaste, puisque rien ne dit que la mort de Mitys ait procédé d'une telle « bonne intention » : il découle d'un simple hasard, que nous ne nous résignons pas à accepter pour tel, comme tous les hasards lorsqu'ils se trouvent entraîner des conséquences notables – heureuses ou, surtout, malheureuses : « Dire qu'à trois secondes près... » C'est la logique superstitieuse de l'*accident*.

*

On se souvient peut-être du fait divers que Meursault³⁵ lit dans sa cellule, sur un vieux morceau de journal, et qui deviendra le scénario du *Malentendu* (je résume de nouveau) : un homme, qui avait quitté son village pour faire fortune, revient au bout de vingt-cinq ans dans l'hôtel que tiennent sa mère et sa sœur et, « par plaisanterie », y prend une chambre sans se faire reconnaître ; le voyant riche, les deux femmes l'assassinent à coups de marteau pour le voler ; au matin, l'identité de la victime est révélée, et les deux femmes, horrifiées, mettent fin à leurs jours. « Horrifiées », c'est moi qui le suppose, car l'auteur est aussi avare de motivations psychologiques

dans ce bref récit second que dans le reste de son roman, mais le commentaire de Meursault lui-même est un peu plus engagé : « D'un côté, [cette histoire] était invraisemblable. D'un autre côté, elle était naturelle. De toute façon, je trouvais que le voyageur l'avait un peu mérité et qu'il ne faut jamais jouer. » Ce commentaire fait curieusement, mais nécessairement, écho à celui d'Aristote (et de tout un chacun) : il est assez « naturel » – disons plutôt : banal – que deux aubergistes assassinent un riche voyageur, et il est statistiquement peu vraisemblable que ce voyageur se trouve être leur fils et frère. Ledit voyageur a « un peu mérité » son sort, par le fait d'une « plaisanterie » imprudente : on ne « joue » jamais sans risque. Ce que Meursault néglige, c'est le sort, moins enviable encore, des deux meurtrières, qui punissent de mort leur propre culpabilité : pour filer l'inusable parallèle, le voyageur est un peu Laïos, et les deux femmes sont beaucoup Œdipe – au suicide près, que celui-ci esquivait en cécité volontaire. Mais on voit que les deux fautes, toutes deux fatales, ne sont pas exactement chez Camus des « erreurs » tragiques : aucune d'elles ne procède d'une « précaution » malavisée, mais la première, d'une plaisanterie douteuse, la seconde, d'une intention franchement crapuleuse. Le voyageur a « un peu », et les deux femmes beaucoup plus, mérité la mort. Tous, de nouveau, sont punis par où ils avaient – plus ou moins – tout simplement péché. Mais le titre de la pièce indique le ressort, évidemment tragi-comique, de cette sinistre action : un « malentendu ». Tout quiproquo, on le sait, est généralement comique vu de l'extérieur, et souvent pénible pour ses protagonistes.

*

Dans *Le roi s'amuse* (et dans *Rigoletto*), ce n'est ni une précaution ni une plaisanterie, c'est une intention de punition qui se retourne contre l'apprenti-justicier : Triboulet (*Rigoletto*) veut faire poignarder le roi (le duc) coupable d'avoir séduit sa fille, mais Blanche (*Gilda*), qui a surpris le projet, se substitue par amour à son séducteur ; dans le sac livré par le spadassin, le bouffon découvre sa fille expirante. Il l'a « un peu mérité », mais elle l'a tout à fait voulu : si mauvaise farce il y a, elle en est l'auteur. Malgré ses dires, le malheureux père n'est pas vraiment victime d'une malédiction, mais plutôt – comme Arnolphe, en somme – d'un conflit de générations.

Le *tragikôton* de l'erreur fatale peut être aussi bien, nous le savons de reste – si je risque ce calque douteux –, un *kômikôton*. Mais le tragique de simple coïncidence, de maladresse ou de malentendu a lui aussi son pendant comique, et d'ailleurs la chute de la statue de Mitys – puisque Mitys il y a – pourrait faire un gag assez présentable, à condition peut-être de ne pas écrabouiller sans remède le coupable à punir, mais de simplement, en bon état de droit, l'immobiliser jusqu'à l'arrivée des gendarmes : *happy end*. La tortue tombée du ciel qui, dit-on, occit un jour Eschyle est tragique, mais la tarte à la crème qui manque sa cible et atteint, par exemple, la bien-aimée de l'entarteur, est évidemment (modérément) comique ; être puni par où l'on a

péché, ou voulu pécher, c'est en régime comique le sort toujours bien connu de l'arroseur arrosé. Imaginez, dans un autre climat, que Triboulet ait simplement voulu donner au roi une « bonne correction », et que sa fille ait reçu à sa place les quelques coups de bâton à lui destinés : nous ne serions pas très loin, non plus de *L'École des femmes*, mais plutôt des *Fourberies de Scapin*.

« Tel est pris par où il croyait prendre », ce n'est pas exactement le même degré de renversement, tragique ou comique, que « Tel est pris par où il croyait se sauver ». Seul le second cas illustre l'erreur qui fait le héros tragique, à la fois (involontairement) coupable et innocent. Proverbe grec : « Quand les dieux veulent nous accabler, ils exaucent nos désirs. » C'est ce qu'on appelle fort bien l'*ironie* du destin.

*

La nouvelle du « Curieux impertinent », qu'on trouve, lointainement empruntée à l'Arioste, aux chapitres XXXIV-XXXVI de la première partie du *Quichotte*, illustre peut-être un cas intermédiaire, où le héros ourdit involontairement son propre malheur sur le mode de ce qu'on appelle couramment *tenter le diable*. Un mari heureux, considérant que la vertu de sa femme pourrait tenir à l'absence d'occasion, incite son meilleur ami à se faire l'agent de cette épreuve, dont aucun d'eux ne met en doute l'issue rassurante. Non sans avoir beaucoup hésité, l'ami complaisant se prend au jeu ; non sans avoir beaucoup résisté, l'épouse fidèle s'y prend à son tour, et, après diverses manœuvres pour dissimuler à l'infortuné la vérité, celle-ci éclate, et l'affaire finit en drame, par le suicide du curieux impertinent, l'entrée de l'infidèle au couvent, et la mort à la guerre, accidentelle si vous voulez, de son amant désespéré. On peut bien dire qu'Anselme est puni par où il a péché, ce qu'il énonce très justement dans une lettre écrite à sa dernière heure : « Un sot et impertinent désir m'a ôté la vie : si d'aventure Camille entend la nouvelle de ma mort, qu'elle sache que je lui pardonne, pour ce qu'elle n'était pas obligée à faire des miracles, et je n'avais point de sujet de vouloir qu'elle en fit ; et, puisque j'ai moi-même été l'artisan de mon déshonneur...³⁶ » ; mais il est pris, non pas, comme Œdipe ou Arnolphe, par où il croyait se sauver, ni, comme Triboulet ou (finalement) Tartuffe, par où il croyait prendre autrui. Plus subtilement, il se trouve provoquer, non exactement ce qu'il voulait éviter, mais ce dont il voulait s'assurer qu'il n'eût pas à le craindre. Ici encore, seul le dénouement funèbre empêche qu'on rie de ce stupide et obstiné « artisan de son déshonneur ». Cette nouvelle tragique est un assez bon sujet de vaudeville, qu'un Bernard Shaw ou un Sacha Guitry auraient bien pu porter à la scène ; ils l'ont d'ailleurs peut-être fait, sans m'en informer.

*

Le « Jaloux d'Estramadoure », des *Nouvelles exemplaires*, est

d'argument plus simple, mais aussi plus délicat. Le vieux et riche Carrizalès épouse une jeune beauté ingénue, qu'il enferme aussitôt dans sa maison-forteresse. Toutes ses précautions n'empêchent pas le roué Loaysa de s'introduire par ruse, d'endormir le jaloux grâce à un onguent magique, et de séduire la belle. Curieusement, la conquête ne va pas jusqu'à son terme, mais Carrizalès, réveillé plus tôt qu'escompté, trouve pourtant les deux jeunes gens couchés ensemble, en tout bien (presque) tout honneur. Il mourra en reconnaissant qu'il a « préparé lui-même le poison qui lui ôte la vie » : « J'aurais dû comprendre en effet combien les quinze ans de cette jeune fille pouvaient mal compatir avec les quatre-vingts dont j'approche. C'est moi qui, tel le ver à soie, me construisis la maison où je devais mourir... » Et de finalement bénir, et doter généreusement, l'union des deux « amants ».

L'absence de consommation et la résipiscence finale du barbon atténuent considérablement la *vis comica* d'une histoire qui à vrai dire n'en revendique aucune : personne n'est tout à fait coupable, et le jaloux malavisé meurt plus de vieillesse que de douleur, informé qu'il est *in extremis* de la méritoire circonstance atténuante. Malgré ce trépas à peu près naturel, rien de grave n'advient en somme, et le récit vire doucement à la fable édifiante – comme si Arnolphe, dans *L'École des femmes*, au lieu de maudire son sort, finissait par comprendre l'ineptie de sa « précaution inutile ». C'est là, je le rappelle, le sous-titre du *Barbier de Séville*, où personne ne meurt et où, dans un finale de pure *commedia dell'arte*, Bartholo, pris à un piège qui n'est plus le sien, doit bon gré mal gré signer le contrat de Rosine et Almachida. La formule est devenue aujourd'hui, peut-être, un peu ambiguë : il ne s'agit certes pas d'une précaution *sans nécessité*, mais bien d'une précaution *sans efficacité*, qui n'empêche pas ce qu'elle devait empêcher. L'ambiguïté tient évidemment à l'adjectif « inutile », qui signifie tantôt « dont on aurait pu se passer », tantôt « qu'on a utilisé en pure perte » ; il est vrai que ceci induit logiquement cela.

*

Othello, quant à lui, est artisan de son malheur sans l'avoir été, comme Anselme, de son déshonneur, puisque ses inquiries « impertinentes » ne poussent pas Desdémone jusqu'à la faute. Mais à ce détail près, qu'il n'aurait certes pas volé, le Maure demeure victime de sa curiosité malsaine, si l'on veut bien qualifier ainsi une jalousie aussi mal fondée. Victime aussi, je l'accorde, des intrigues de Iago ; mais après tout ce Scapin funeste ne s'en prend, comme l'autre, qu'à la sottise de sa dupe, qu'on a du mal à plaindre comme on plaint les vrais héros tragiques, victimes d'une fourberie – et d'une jalousie – plus terrifiante : celle des dieux. On ne peut vraiment plaindre que Desdémone, mais cette pitié-là n'est pas de l'ordre du tragique : seulement du pathétique, puisque, innocente victime, elle n'a en rien « mérité » son malheur. À moins de juger que tel fut son tort.

*

Un visage pâle (disons, pour faire chic : Thoreau à Walden) scie du bois pour l'hiver. Un Indien passe sur le chemin. Confiant en la sagacité de l'indigène, Thoreau s'informe : « Ça, l'ami, l'hiver sera-t-il rigoureux ? — Hugh, répond l'Indien, hiver sera rigoureux. » Ainsi prévenu, Thoreau redouble d'efforts. Quelques stères plus tard, passe un autre Indien. Thoreau s'enquiert de nouveau, en quête de confirmation : « L'hiver sera-t-il rigoureux ? — Hugh, répond le deuxième Indien, hiver très rigoureux ! » Thoreau, un peu inquiet, coupe encore quelques stères. Passe un troisième Indien. Thoreau : « L'hiver sera-t-il rigoureux ? — Hugh, hiver très très rigoureux ! » Arrivé vers la fin de son stock et légèrement paniqué, Thoreau demande au énième Indien sur quoi il fonde sa prédiction : « Hugh, quand homme blanc scier beaucoup bois, hiver forcément rigoureux. »

Cette histoire bien connue illustre un cas assez classique de paralogisme, qui consiste à prendre le signe (*puisque*) pour la cause (*parce que*) : « Il pleut parce que le trottoir est mouillé » – ou plutôt, puisque notre Indien générique, à défaut de compétence climatologique, est tout sauf idiot, la simple précaution pour l'effet d'une prévision certaine et bien fondée. Le Blanc se fie à l'instinct de l'Indien, l'Indien se fie à la science du Blanc, chacun d'eux inspire à l'autre une prévision qui rétroagit sur la sienne, et ainsi de suite jusqu'au dénouement qui (j'espère) résultera de la dissipation du malentendu. L'histoire n'est, sous cette forme, que comique, ou plutôt amusante, mais il suffirait une fois de plus d'un déplacement d'accent pour qu'elle tourne au tragique : si par exemple Thoreau, à force de persuasion réciproque, finirait par se tuer à la tâche. L'Indien serait alors quelque chose comme son oracle delphique, involontairement funeste par un tour de *self-fulfilling prophecy*. Pour aller au comble, imaginons que les villageois blancs, pour venger Thoreau, massacrent toute la tribu indienne. On en a, de fait, exterminé bien d'autres pour moins que cela.

*

La célèbre distinction bergsonienne entre *humour* et *ironie* me semble presque tout à fait juste : l'ironie, dit Bergson, consiste à énoncer « ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est », et l'humour à décrire « ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être. L'humour, ainsi défini, est l'inverse de l'ironie ». Mais il ajoute : « Elles [?] sont, l'une et l'autre, des formes de la satire...³⁷. » Je dirais plutôt qu'ils peuvent être l'un et l'autre investis dans la satire, ou la polémique (pour l'ironie, voyez Pascal ou Voltaire ; pour l'humour, voyez Swift, *Instructions aux domestiques* ou *Modeste proposition*..., ou Montesquieu sur « l'esclavage des Nègres »³⁸), et que l'ironie, par son procédé même, l'antiphrase, qui persifle l'interlocuteur en lui adressant (ou l'adversaire en lui consacrant) un discours manifestement, et donc insolemment, contraire à la vérité, mais qu'on lui attribue plus ou moins explicitement (« Je suis sans doute un imbécile... »), ou que l'on feint de tenir

dans le prolongement du sien (« C'est ça, et moi je suis la reine d'Angleterre ! »), l'est presque toujours et comme par vocation. Le cas de l'humour est plus subtil, ou peut-être plus large, parce qu'il commence de s'affranchir de l'antiphrase en contrefaisant, non la réalité (« Vous n'opprimez pas les Nègres »), mais son appréciation (« Vous avez bien raison d'opprimer les Nègres ») ; et parce que cette feintise-là peut s'évader progressivement vers des formes de moins en moins « satiriques » et de plus en plus *ludiques*, dont le cas typique est ce que l'anglais appelle *nonsense*. J'y reviens après quelques détours.

*

Henri Morier, dans l'article « Ironie » de son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*³⁹, et en l'absence (logique) d'une entrée « Humour », distingue deux attitudes susceptibles de s'investir dans ce qu'il qualifie largement d'ironie : une attitude d'*opposition*, et une attitude de *conciliation* qui caractérise l'humour, tenu par lui pour une simple variété de l'ironie. Exemple de la première : un patron félicite en ces termes une secrétaire particulièrement négligente et désordonnée : « Quel ordre, quelle propreté ! » ; exemple de la seconde, en même occasion : « Oh ! le joli nid que vous vous êtes fait dans mon vilain bureau, vous avez vraiment bon goût ; vous évitez les symétries faciles. » On voit que la première (« ironie d'opposition ») correspond exactement à la définition bergsonienne (et aujourd'hui classique) de l'ironie, la seconde (« ironie de conciliation, ou humour ») à la définition bergsonienne de l'humour (que Morier, pour autant, ne cite pas). Il ne fait pas de doute que, dans ces deux occurrences, l'intention du patron est polémique ; mais, dans le premier cas, il décrit (« ordre, propreté ») le contraire de la réalité qu'il constate et réprouve, et, dans le second, il décrit véridiquement cette réalité, mais en feignant de lui appliquer un jugement favorable du type : « charmant désordre ». L'ironie fait porter l'antiphrase sur le jugement de fait, l'humour, sur le jugement de valeur. C'est peut-être ce qui lui confère la nuance de « conciliation », ou de résignation : il accepte le fait sans le discuter, « s'en accommode », dit Morier, avec une bonhomie résignée et souriante, persuadé qu'un grain de folie est dans l'ordre des choses. [...] Il feint donc de trouver normal l'anormal », et plus généralement bon ce qu'il juge mauvais (Montesquieu : l'esclavage), déplaçant ainsi du fait vers la valeur toute la pointe polémique de l'antiphrase. L'ironie fonctionne ainsi comme une antiphrase factuelle, l'humour comme une *antiphrase axiologique*.

Définie ainsi (ce qui, encore une fois, ne contredit nullement la distinction bergsonienne), l'opposition laisse mieux percevoir son caractère graduel : il n'est pas toujours facile – ni très nécessaire – de décider si un trait d'esprit est ironique ou humoristique. Ainsi, Catherine Kerbrat-Orecchioni⁴⁰ cite pertinemment comme « antiphrastiques » ces recommandations plaisantes distribuées lors d'un congrès scientifique : « Parlez à voix très basse et

négligez tout amplificateur électronique. Parlez aussi vite que vous le pouvez et essayez d'avaler les dernières syllabes. [...] Si vous persistez dans cette coutume primaire qui consiste à utiliser le tableau noir pour écrire des raisonnements mathématiques, n'oubliez pas de parler vers le tableau en tournant le dos à l'auditoire... (etc.). » Or, elle emprunte cet exemple à une rubrique « Humour » du *Monde* du 14 septembre 1975. Je sais bien que ces mots sont parfois employés l'un pour l'autre, comme *pastiche* et *parodie*, dans l'idiome approximatif (entre autres) des médias, mais il me semble en l'occurrence que les deux s'appliquent aussi justement : il y a de l'ironie à feindre de recommander des pratiques que l'on souhaite évidemment proscrire, mais il y a aussi de l'humour à prétendre approuver un état de fait qu'on réproouve, et dont on ne dissimule rien (une clause de Bergson est bien respectée ici : « on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est... »). Toujours l'antiphrase axiologique : « Continuez de bafouiller, j'aime ça ! » opposée à l'antiphrase factuelle de l'ironie, qui dirait : « Vous articulez à merveille ! »

*

La même linguiste⁴¹ estime que, de tous les tropes, l'ironie est le seul qui comporte des « indices para-verbaux » destinés à faciliter son décodage, du genre clin d'œil, *tongue in the cheek*, intonation particulière, etc. (Moriez parle justement de « signaux », puisqu'il s'agit d'indices volontaires, tels que « mots d'alerte » ou « nuances mimiques »). Mais elle observe un peu plus loin⁴² que d'autres tropes peuvent au moins se signaler par des modalisateurs (verbaux, ceux-ci) « qui fonctionnent comme des espèces d'indices paradoxaux, puisque, prétendant camoufler l'usage de faux que constitue le trope, ils en dénoncent en fait l'existence : “c'est un véritable ours”, “c'est une vraie girouette”, “à Berlin, les nageuses allemandes ont littéralement coulé” [...] ; le trope s'énonce souvent sur le mode de la dénégation (“ceci n'est pas un trope”) ». J'ai mentionné plus haut cette fonction paradoxale de « littéralement », qui porte ici, comme le plus souvent, sur des métaphores. Il n'y a peut-être pas là de contradiction absolue : les tropes – peut-être les figures en général – ne dédaignent pas toujours de se désigner du doigt, mais ils le font de diverses manières, et l'ironie tiendrait de sa fonction comique la particularité de se souligner, quand elle souhaite le faire, par voie de grimaces et autres procédés indicateurs de plaisanterie : l'ironie comporte toujours une part de moquerie, c'est-à-dire de plaisanterie aux dépens, plus ou moins lourds, de quelqu'un. Mais cette victime peut être soit l'interlocuteur lui-même (relation ironique duelle), auquel cas l'ironie n'a aucune raison de se démasquer, comme lorsqu'on dit : « Vous êtes un génie », à un vaniteux, sans intention de le mettre dans le jeu (l'ironiste est alors à lui-même, *in petto*, son propre public), soit un tiers distinct de l'interlocuteur-récepteur, comme lorsque je dis à X, mon interlocuteur : « Y est un génie » (« Quinault est un Virgile », « *Brutus is an honourable man* »...), avec l'intention de lui faire

partager mon ironie : c'est dans ce cas que l'indicateur d'antiphrase, par exemple une intonation spécifique et de signification claire, trouve sa fonction, faute de quoi l'interlocuteur-récepteur se trouverait lui-même en position de victime de la moquerie. Cet effet après tout n'est pas impossible : on peut bien se moquer de deux personnes à la fois, comme M. Leuwen père (« Quels miracles mon père ne ferait-il pas à ma place, pensait Leuwen, dans une conversation ainsi adressée à une personne pour être entendue par une autre ! Il trouverait encore le moyen de la faire satirique ou complimenteuse pour une troisième...⁴³ ») ; c'est ce que ferait Boileau s'il jugeait son lecteur assez stupide pour le croire sérieux lorsqu'il écrit : « Quinault est un Virgile. » Il n'est pas non plus impossible que la relation duelle comporte une intention moqueuse un peu plus forte que dans mon premier cas : je laisserai voir clairement mon intention ironique à mon interlocuteur ironisé, en lui disant : « Vous êtes un génie », avec tous les indices nécessaires d'antiphrase ; cette façon de le mettre dans le jeu n'est alors qu'un redoublement d'insolence : non seulement je me moque de lui, mais je le lui fais voir. C'est, j'y reviendrai, ce que Fontanier appelle « raillerie sérieuse », et qu'on pourrait appeler plus justement raillerie *agressive*, si l'on se refuse à qualifier de *sérieux*, au sens de « littéral », l'emploi d'une figure.

Si je récapitule, nous avons quatre cas possibles : ironie railleuse *in petto* face à la victime ; ironie railleuse au sujet d'une victime absente (ou présente) et à l'usage complice d'un tiers récepteur ; ironie railleuse *in petto* au sujet d'une victime et d'un récepteur dont on se moque par-dessus le marché, en le mettant, si j'ose dire, dans le même sac ; ironie redoublée face à une victime dont on se moque ouvertement. J'en oublie peut-être, sur le mode vaudevillesque du : « De qui se moque-t-on ici ? » Mais, dans tous ces cas, l'analyse de Kerbrat me semble juste, qui voit dans l'ironie une « spécificité sémantique » (que l'on peut aussi appeler son *procédé sémantique*), l'antiphrase, et une « spécificité illocutoire » (que l'on peut appeler sa *fonction pragmatique*), la raillerie.

*

Kerbrat, toujours⁴⁴, qualifie justement d'*ironiques* les comparaisons « impertinentes » à oxymore, du genre « léger comme un éléphant », « aimable comme une porte de prison » ou « bronzé comme un cachet d'aspirine ». L'antiphrase est évidemment ici dans l'adjectif, dont l'antonyme implicite entrerait dans une comparaison pertinente et banale (lourd comme un éléphant, sinistre comme une porte de prison, blanc comme un cachet d'aspirine), et la contradiction entre le comparant véridique et l'adjectif ironique la souligne fortement. Quant à l'intention polémique, et donc, par le détour de l'antiphrase, railleuse, elle tient au fait que dans ce genre d'énoncés l'antonyme suggéré est toujours, me semble-t-il, péjoratif. L'ironie serait donc ici une antiphrase à fonction (diversement, on vient de le voir) railleuse, ou moqueuse. Mais elle n'est pas la seule figure (trope ou autre) à fonction

plaisante ou moqueuse. « Beau comme un camion » est, je suppose, une comparaison simplement plaisante (non par contradiction dans les termes, puisqu'un camion peut bien être jugé beau, mais par « catachrèse » : le comparant, auraient dit les rhétoriciens de l'âge classique, est « tiré de loin »), et « beau comme Crésus » une comparaison fortement polémique, à propos d'un homme à qui sa seule fortune vaut quelques succès féminins supposés intéressés : pas d'oxymore ici, ni d'ailleurs d'antonyme implicite, même si le richard est en l'occurrence laid... comme un pou, car la locution « riche comme Crésus », qui constitue l'hypotexte de cette ironie et que nul ne peut méconnaître, suggère une substitution d'un autre ordre – sa richesse lui tient lieu de beauté.

*

Les deux figures par « quantité » que sont la litote (*understatement*) et l'hyperbole (*overstatement*) connaissent toutes deux un fréquent investissement comique. Dire à propos d'une jolie fille : « Elle n'est pas vilaine », voire : « J'en ai baisé de plus moches », peut être (reçu comme) une manière plaisante – sinon délicate – de s'exprimer, mais non moins l'hyperbole : « Elle est sublime », et il me semble que l'hyperbole fonctionne aussi efficacement que la litote dans ce régime, et comme un procédé plus canonique, en particulier pour les évaluations, justement, quantitatives : « Il m'a téléphoné trente-six fois ce matin » (plus volontiers peut-être pour des évaluations négatives : « Il n'y a pas trente-six solutions », « Je n'attendrai pas cent sept ans »), ou superlatives : « C'est la meilleure de l'année », « C'est l'affaire du siècle ».

Ces deux figures, par lesquelles on accepte la réalité tout en la traitant de manière ludique, s'opposent ensemble à l'antiphrase, qui la nie (tout aussi ludiquement) – à propos d'un laideron : « Elle est vraiment canon ! » ; à propos d'un prix exorbitant : « C'est donné ! » Et comme l'antiphrase est le procédé favori – et même fondamental – de l'ironie, on pourrait, *a contrario*, voir dans la litote et l'hyperbole les figures ordinaires de l'humour – qui au reste se passe, lui, fort bien de figures. Mais il faut, au moins pour l'hyperbole, tenir compte de l'usure sémantique, qui annule très vite du même coup l'effet comique : dire après un effort : « Je suis crevé », n'est plus ressenti aujourd'hui comme une exagération – ce qui ne signifie pas que « crevé » soit pris à la lettre, mais au contraire qu'il s'est affaibli en « un peu fatigué ». La figure l'est tout autant ; il faut, pour réveiller un peu le trait, le re-figurer, comme on l'a vu, par l'adverbe « littéralement », dont le caractère lui-même antiphrastique passe aujourd'hui presque inaperçu.

*

Catherine Kerbrat observe encore que l'ironie consiste presque toujours, comme on l'a vu, en (ce que j'appellerais) une antiphrase positivante, et

appliquée à un cas jugé en réalité négatif. Les exceptions, dont elle cite deux occurrences (le « *Qué feo !* » des *aficionados* pour saluer un superbe taureau, le « *He's bad !* » des Noirs américains pour louer un excellent musicien – il me semble d'ailleurs que « *She's bad !* » s'applique aussi bien à une belle fille), sont peut-être en progrès dans le langage « jeune ». En témoigne peut-être l'emploi récent, et « jeune », de « trop » comme simple superlatif positif : *C'est trop bon !* pour « C'est très bon ! », *C'est trop cool*, ou *trop top*, pour... tout ce qu'on voudra. Mais on voit par ces exemples que la tournure ironiquement péjorative est d'une plus faible – voire nulle – teneur en moquerie. Cette ironie à l'envers (quant à sa fonction moqueuse) n'est, de nouveau, pas très éloignée de l'astéisme classique, qui consiste à déguiser un compliment en reproche ou en critique : « Quoi ? encore un nouveau chef-d'œuvre ! N'était-ce pas assez de ceux que vous avez déjà publiés ? Vous voulez donc désespérer tout à fait vos rivaux ?...⁴⁵. » Il n'y a pas ici de moquerie, mais bien, comme dit Fontanier, du *badinage*. Mais le *badin* ressortit bien au *plaisant*, et celui-ci à l'amusant, et donc, pour moi, au comique.

*

Soit une épouvantable catastrophe naturelle, et ce commentaire, à coup sûr polémique : « Décidément, Dieu est amour... » Le mot *amour* peut fonctionner ici, ou bien comme pure antiphrase de fait (ironie), pour : « Dieu – s'il existe – est un abominable salaud de commettre de telles horreurs » (je dis bien « commettre », puisque dans ce cas l'alibi du mauvais vouloir de l'homme, et donc de son fameux libre arbitre, n'est pas en cause), ou bien comme élément d'une antiphrase de valeur (humour) : « Dieu aime tant les hommes que, dès qu'il en a l'occasion, il les expédie vite fait au Paradis. » Dans la première interprétation, *amour* fait antiphrase au sens tropologique (un mot pour son contraire), et en même temps au sens défini par Oswald Ducrot – que nous allons retrouver : énonciation « polyphonique » avec citation satirique, ou polémique, d'un énoncé attribué à, ou typique de, l'adversaire ; dans la seconde, il conserve sa signification littérale, mais au service d'une description des faits qui prend le contre-pied des valeurs communément admises pour condamner l'injustifiable en feignant de le justifier : le tremblement de terre de Lisbonne est une bénédiction, car plus il y aura de morts sur terre et plus il y aura de bienheureux au Ciel.

Cette opinion n'est nullement humoristique en elle-même : celui (Pangloss) qui la professe à peu près dans *Candide* est un incorrigible optimiste pour qui tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes, et l'attitude de Voltaire est, comme on le sait et comme il se doit, polémique à son égard. L'humour consisterait ici, de la part de Voltaire, à prétendre la professer lui-même, comme Montesquieu (je simplifie) feint de professer qu'il est juste de réduire en esclavage des gens dont la peau est noire des pieds jusqu'à la tête, et le nez si écrasé ; ou comme « Montalte », dans la quatrième

Provinciale, feint d'approuver les conséquences morales de la théorie moliniste de la « grâce actuelle » (qu'on ne peut être tenu pour coupable de péché que si l'on est dûment averti du caractère peccamineux de son acte) : « Ô que cela me plaît ! que j'en vois de belles conséquences ! Je perce déjà dans les suites : que de mystères s'offrent à moi ! Je vois, sans comparaison, plus de gens justifiés par cette ignorance et cet oubli de Dieu que par la grâce et les sacrements... » Plus laconique, un M. Hallier saluait le père Bauny, un des promoteurs de cette doctrine, de cette citation de Jean, féroce ment détournée : *Ecce qui tollit peccata mundi*⁴⁶.

*

J'insiste encore, lourdement s'il le faut : dans leur fonction polémique, l'ironie et l'humour peuvent investir, en la simulant, une « révision » de la réalité ; mais le révisionnisme peut prendre, comme on le sait par exemple à l'égard de la Shoah, deux formes très distinctes : le *négationnisme* (« Les nazis à Auschwitz n'ont gazé que des poux »), dont la simulation polémique, de la part de l'anti-négationniste, serait clairement de type ironique (si je dis : « Les nazis, c'est bien connu, n'ont tué aucun Juif »), et le *justificationnisme*, dont la simulation serait aussi clairement humoristique, si je dis : « Les nazis ont bien fait d'abrèger la souffrance des Juifs, qui étaient si malheureux dans leurs ghettos. » Mais on voit ici que l'humour doit prendre un détour par rapport à la véritable opinion critiquée, celle que personne ne peut se permettre de professer en public, que le négationnisme dissimule honteusement, et qui est plutôt : « Les nazis ont bien fait d'exterminer les Juifs, qui ne méritent évidemment pas de vivre puisqu'ils sont juifs. » L'ironie feint simplement (mais en laissant percevoir cette simulation) de nier la réalité, l'humour feint de la justifier, mais par des raisons qui, si peu soutenables soient-elles, sont plus « présentables » que les vraies. Montesquieu ne disait pas (raison véritable) : « Nous avons raison de réduire les Noirs en esclavage parce que c'est notre intérêt économique et que nous nous moquons bien de commettre ainsi un crime contre l'humanité » ; il prête aux esclavagistes, et feint d'endosser lui-même, une justification qui se discrédite d'elle-même par son absurdité, et dont le discrédit s'étend à un fait qu'il ne nie pas – bien assuré que l'adversaire n'osera pas lui opposer sa vraie raison, qui est invouable.

Mais j'ai dit que je simplifiais le procédé de Montesquieu en citant, à peu près, la phrase la plus typiquement humoristique de sa critique de l'esclavage. En effet, la phrase précédente en expose bel et bien la raison véritable : « Le sucre serait trop cher, si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves. » L'attitude qui consiste à l'exposer ainsi sans détour (la première phrase du chapitre est : « Si j'avais à soutenir le droit que nous avons eu de rendre les nègres esclaves, voici ce que je dirais : ») relève bien de l'humour, mais un humour si dépouillé de tout clin d'œil qu'il pourrait bien, sans la phrase suivante qui le dénonce, passer inaperçu, et son énoncé se

voir pris à la lettre. L'humoriste malavisé qui dirait aujourd'hui « Les nazis ont bien fait d'exterminer les Juifs, qui ne méritent pas de vivre » aurait bien du mal à faire reconnaître comme une manifestation d'humour (noir) un énoncé qui exprime fidèlement et littéralement l'opinion passée – et présente, puisqu'il en reste – des nazis. Au contraire, l'énoncé : « Les nazis ont bien fait d'exterminer les Juifs, qui étaient si malheureux dans leurs ghettos », se signale de lui-même comme humoristique par la contradiction qu'il contient entre la cruauté du fait et la prétendue sollicitude du prétexte. Bref, l'humour polémique, s'il veut être efficace, feint bien de justifier l'injustifiable, mais par des raisons qui n'en sont pas.

Un dernier double exemple, de donnée, je pense, plus simple et de leçon plus évidente. Un juge ironiste : « Je sais bien que vous ne battez pas votre femme » ; un juge humoriste : « Vous avez raison de battre votre femme, c'est bon pour sa santé. » À vrai dire, je ne suis pas sûr que l'exercice de la justice s'accommode bien d'aucune de ces antiphrases.

*

Mais n'oublions pas que cette définition contrastive (ironie comme antiphrase, ou négation manifestement feinte, du *fait*, humour comme antiphrase de la *valeur* – c'est-à-dire justification, aussi manifestement feinte parce que non crédible, du même fait) ne porte que sur l'usage polémique de ces deux formes de plaisanterie, auxquelles ni l'une ni l'autre ne se réduit : l'ironie (qui est toujours polémique), parce qu'elle n'a parfois rien de « plaisant », l'humour, qui se veut toujours plaisant, parce qu'il échappe souvent à la fonction polémique de l'antiphrase pour gagner le grand large de la plaisanterie gratuite, ou de ce que Baudelaire appelle le comique « absolu ». C'est ce que confirme bien Ducrot lorsqu'il propose de définir l'humour « comme une forme d'ironie qui ne prend personne à partie, en ce sens que l'énonciateur ridicule n'a pas d'identité spécifique. La position visiblement insoutenable que l'énoncé est censé manifester apparaît pour ainsi dire “en l'air”, sans support. Présenté comme le responsable d'une énonciation où les points de vue ne sont attribués à personne, le locuteur semble alors extérieur à la situation de discours : défini par la simple distance qu'il établit entre lui-même et sa parole, il se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture⁴⁷ ». On ne saurait vraiment mieux dire.

Il pourrait donc suffire, pour se tenir sur la frontière entre l'ironie et l'humour, d'un énoncé ironique dont l'énonciateur implicite resterait inassignable. C'est le cas de ces deux célèbres *incipit* pascalien : « Nous étions bien abusés... », et : « Il n'est rien tel que les jésuites... » On perçoit tout juste, ici, que Pascal ne parle pas « sérieusement », c'est-à-dire en assumant ces énoncés « au premier degré ». Ce persiflage est pour ainsi dire en attente de cible, ou de victime ; l'attente ne durera guère.

*

Ce type de brouillage me troublait déjà, voici quelque temps, dans le discours, volontiers caustique (j'emploie ce mot pour éviter de choisir entre les deux autres), d'un père que j'ai un peu connu (pas assez) ; quand par exemple son fils lui empruntait un outil sans lui en avoir demandé l'autorisation et sans le remettre en place, son mode de réprimande favori était du genre : « Tu veux que je t'aide ? » – par exemple : « Si tu veux prendre ma clef de douze, ne te gêne surtout pas, j'en ai d'autres ! » Il n'était pas vraiment recommandé de prendre ces encouragements à la lettre, ni même tout à fait « à la blague ». C'est là, on le voit bien, le procédé – inverse exact de l'astéisme – que la rhétorique classique nommait *permission*, ou *épitrope* : exhortation amèrement ironique à persévérer dans une conduite condamnable, ou du moins regrettable pour le locuteur ; voyez Didon à Énée, qu'elle voudrait retenir : « *I, sequere Italiam ventis, pete regna per undas...*⁴⁸ », ou Agrippine à Néron : « Poursuis, Néron, avec de tels ministres... » C'est aussi celui des célèbres textes de Swift déjà mentionnés, *Instructions aux domestiques* et *Modeste proposition*, justement tenus pour des classiques de l'humour – noir, pour le second, le premier étant plutôt rose : c'est un recueil, qui semble se vouloir exhaustif, de conseils aux divers métiers de gens de maison pour une plus sûre et plus efficace exploitation frauduleuse ou persécution subreptice de leurs maîtres et maîtresses. Il n'y a d'exagéré, ici, que l'accumulation : chacun de ces stratagèmes, pris à part, a bien dû être employé quelquefois, et chaque lecteur, d'un côté ou de l'autre de la barrière sociale, y reconnaît quelque trait plus ou moins familier. Mais cette exagération-là suffit évidemment à signaler aux plus naïfs le caractère humoristique du propos – qui n'en est pas moins clairement polémique : il s'agit d'une satire morale, sous forme de manuel de friponnerie, comme en offrait, quelques décennies plus tôt et sous le couvert de quelques dénégations périphériques, le corpus du roman picaresque ; Swift renvoie d'ailleurs à *Gil Blas* pour une de ses manœuvres.

La *Modeste proposition* charge bien plus la barque, puisqu'il s'y agit de sauver d'une vie misérable ou délictueuse tous les enfants de pauvres irlandais (à l'exception d'un quart réservé pour la reproduction) en les livrant à l'âge le plus tendre (un an) au four, à la broche ou à la marmite, pour la délectation de gourmets plus fortunés. Une argumentation pointilleuse énumère les bienfaits attendus d'une telle mesure, non seulement pour les enfants ainsi protégés, mais pour leurs parents, justement rémunérés, et pour le bien de la société tout entière. La noirceur de cette « proposition » est évidemment dans la cruauté massive du procédé préconisé, mais on ne doit certainement pas la tenir pour une plaisanterie gratuite. Sa portée polémique (« tendancieuse ») tient à ce qu'elle pousse à l'extrême la cruauté plus surnoise du sort ordinaire de ces enfants de pauvres ; leçon implicite : si vous vous indignez d'une telle proposition, demandez-vous si votre propre pratique est beaucoup plus humaine. Leçon d'époque, bien sûr.

La notion, déjà rencontrée, de *comique absolu* visait, chez Baudelaire, à diminuer, sinon à évacuer, la marque « satanique » que le comique doit au sentiment de supériorité sur autrui, qui est (l'idée, on le sait, remonte à Hobbes⁴⁹, que Baudelaire paraphrase sans le nommer) sa source ordinaire, comme lorsqu'on rit d'un « pauvre diable » qui trébuche. « Si l'on veut creuser cette situation, on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient... *moi*, je ne tombe pas ; *moi*, je marche droit ; *moi*, mon pas est ferme et assuré. Ce n'est pas *moi* qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu ou un pavé qui barre le chemin. » À ce comique ordinaire, ou « significatif », s'oppose donc le comique « absolu », qui exprime non plus l'idée de supériorité « de l'homme sur l'homme », mais « de l'homme sur la nature ». Ce comique-là, Baudelaire l'appelle encore le « grotesque » – mais ce qualificatif classique et romantique (Gautier) n'est plus guère utilisable en ce sens, aujourd'hui qu'il a pris une acception plus péjorative, et donc tout à fait « significative » : « Vous êtes grotesque ! » signifie simplement « Vous êtes ridicule ! » –, ou, après Hoffmann, le comique « innocent », dont le signe, pour lui, n'est plus tant le rire que le vertige. *Burlesque* conviendrait peut-être ici un peu mieux que *grotesque*.

Il est plus que tentant (et je ne suis certainement pas le premier à céder à cette tentation) de rapprocher cette dichotomie de celle, freudienne bien sûr, entre comique *inoffensif* et comique *tendancieux*. Le premier qualificatif, que Freud substitue heureusement à celui de Fischer (« abstrait »), s'applique à l'esprit qui « se suffit à lui-même en dehors de toute arrière-pensée⁵⁰ », satisfait en somme de sa pure activité ludique. Dans le champ des traits d'esprit, celui du *Witz* de Freud, il n'est pas si facile d'en donner des exemples, car la pression du sens manque rarement d'en attribuer au plus « innocent », voire au plus insipide des calembours, même si je n'en trouve aucun aux vénérables « Si tu es gai, ris donc ! » ou, de lacanienne mémoire, « Comment vas-tu, Yau de poêle ? ». Freud se protège d'ailleurs d'emblée en précisant : « Esprit “inoffensif” ou “abstrait” ne signifie pas esprit dénué de fond, mais implique seulement le contraire de l'esprit “tendancieux”. [...] L'esprit inoffensif, c'est-à-dire non tendancieux, peut être fort suggestif et fort pertinent⁵¹. » L'esprit inoffensif est donc un peu plus « significatif » que le comique « absolu » rêvé par Baudelaire – peut-être parce que l'esprit, comme forme spécifique du comique, ne peut échapper au sens, à supposer qu'il le veuille. Quant à l'esprit tendancieux, qui le définit en somme *a contrario*, on sait qu'il s'abreuve selon Freud à quatre sources, ces quatre « tendances » qui sont (au choix) : l'obscénité (sexuelle), l'agressivité, le cynisme blasphématoire, et le scepticisme, qui s'en prend, « non pas à une personne [comme l'agressif] ou à une institution [comme le cynique], mais à la certitude de notre connaissance elle-même, qui fait partie de notre patrimoine spéculatif ». C'est évidemment un champ bien plus vaste que celui que

Baudelaire accordait à son comique « significatif », coextensif, si l'on s'en tient à son texte, à la seule tendance « agressive » identifiée par Freud.

Charles Mauron, qui suit bien naturellement le propos de Freud, mentionne cependant une troisième distinction : celle de Jasinski⁵² entre rire *euphorique* et rire *satirique*. Celle-ci me semble très proche, sur le fond, de celle de Baudelaire, et à vrai dire plutôt mieux formulée. Mais Stendhal (qui, lui, dans *Racine et Shakespeare*⁵³, citait nommément Hobbes : « Cette convulsion physique, que tout le monde connaît, est produite par la vue imprévue de notre supériorité sur autrui ») opposait déjà, à peu près, ces deux sortes, qu'il nommait « rire gai » (ou « rire fou ») et « rire amer » ; si j'interprète bien le mouvement de ce chapitre, le premier (« J'aime à trouver, quand je vais me délasser au théâtre, une imagination folle qui me fasse rire comme un enfant ») est pour lui celui d'Aristophane, ou de Shakespeare dans le personnage de Falstaff, et le second celui de Molière, dont le grand tort, ou plutôt le « malheur », a été de vivre sous Louis XIV, et de « travailler pour cette société » qui traquait le ridicule chez tout esprit tant soit peu original et capable de penser par soi-même. D'où ce verdict sans nuance : « Molière est inférieur à Aristophane » – et donc évidemment le rire amer (satirique) inférieur au rire gai (euphorique). Le « Nouveau chapitre sur Molière », également écrit mais non publié en 1823, aggrave le trait en faisant de lui le champion obstiné de la maxime « Il faut être comme tout le monde », et en refusant même aux « grandes comédies » comme *Tartuffe* ou *Le Misanthrope* le pouvoir de faire rire : « L'œil aperçoit tout à coup une des profondeurs du cœur humain, mais une profondeur plus curieuse que riante. [...] Nous sommes trop attentifs, et j'oserais dire trop passionnés pour rire. [...] La comédie du *Misanthrope* est comme un palais magnifique et splendide, construit à grands frais, et où je m'ennuie, où le temps ne marche pas... » Et voici, en contrepartie, la seule pièce de Molière où Stendhal retrouve le plaisir du vrai comique : « [...] Celle des *Fourberies* est une jolie petite maison de campagne, un charmant *cottage*, où je me sens le cœur épanoui, et où je ne songe à rien de grave⁵⁴. » Il résulterait de tout cela que le seul rire (qui vaille) est le rire gai, et que le comique est incompatible avec la profondeur. J'en doute un peu beaucoup.

*

Un énoncé comme celui-ci, de Mark Twain, que je cite de mémoire : « Pour qu'une bibliothèque soit parfaite, il suffit qu'elle ne contienne aucun livre de Jane Austen – même si elle ne contient rien d'autre », dément le sérieux de son apparente pointe polémique par l'absurdité d'une clause finale qu'il ne faut évidemment pas omettre, et qui, en régime sérieux, se retournerait immanquablement contre son énonciateur : « Comment pourrait-on atteindre la perfection en ajoutant *autre* chose à ce qui n'y est déjà pas ? » Tout est dans cet *autre*, qui me rappelle cette vanne, sans doute traditionnelle, d'un commerçant new-yorkais me voyant sortir, après plusieurs minutes

d'hésitations stériles ou feintes, les mains vides de sa boutique : « *Anything else ?* »

*

Au fait, la bibliothèque idéale selon Twain existe bien : c'est celle de Monsieur Teste – à ceci près que l'existence de Monsieur Teste elle-même est fictionnelle, et que son « très petit appartement “garni” » ne comporte sans doute aucune bibliothèque. Du moins peut-on l'inférer (mais sans certitude) de cette phrase du narrateur : « Je ne vis pas un livre⁵⁵. » Car un appartement sans bibliothèque est à tout prendre moins triste qu'une bibliothèque sans livres.

*

On prête à Samuel Beckett cette phrase très légèrement déviante : « Je ne suis pas anglais, au contraire. » La déviance, ici, est légère, parce qu'un ennemi des Anglais (par exemple, ou par excellence, un Irlandais) peut bien passer pour le « contraire » d'un Anglais. Mais en voici une autre, plus troublante : Julien Gracq, retrouvant un de ses textes anciens, écrit en marge⁵⁶ : « Je n'aurais rien à changer à ces lignes, au contraire. » Que peut bien être ce « contraire » de changer, qui soit – si les mots ont un sens, et puisque *contraire* est plus fort que *contradictoire* – davantage que *ne rien changer* ?

Je fais la bête, car il doit aller de soi que « ne rien changer, au contraire » signifie ici : « Je ne retire rien, et au contraire j'aurais bien envie d'en ajouter » (il s'agit de sa réponse peu amène à une enquête de 1962 sur le roman contemporain). Il n'empêche : en ajouter, c'est bel et bien *changer*, et je ne pense pas un instant que Gracq l'ignore.

Toutes ces apparentes bévues sont pour moi autant de trouvailles, volontaires ou non – celle de Beckett l'est sans aucun doute, comme l'emploi aujourd'hui facétieux de la boutade, peut-être inadvertante à l'origine : « Je ne suis ni pour ni contre, bien au contraire. » Il faut dire qu'elle trouve de plus en plus d'objets à quoi s'appliquer. Et je ne sais plus quel chansonnier définissait récemment le politicien « centriste » comme un qui n'est ni de gauche... ni de gauche.

*

Voici encore, puisque nous y sommes, un autre cas de *nonsense* (d'Alphonse Allais, je crois), plus subtil peut-être, car il attende non plus à la logique, mais à l'usage même de la langue : « Les environs de Paris sont les plus beaux environs du monde. » L'attentat tient ici à l'emploi absolu d'un mot qui ne supporte guère, en principe, qu'un emploi relatif – *environs* appelle un génitif (fût-il implicite, comme dans « Habitez-vous dans les

environs ? ») – et s'aggrave d'un faux génitif manifestement non pertinent : le monde, hélas, n'a pas d'environs. Il suffirait de dire : « Paris est la ville du monde dont les environs sont les plus beaux », pour énoncer presque correctement une opinion, juste ou fausse.

Ici, je pense, nul ne peut se sentir agressé, ou objet de dérision, que l'énonciateur lui-même – à supposer du moins qu'il assume sérieusement son énoncé, sans percevoir son évidente absurdité. D'où la capacité de l'humour – bien plus que de l'ironie – à l'*autodérision*, qui consiste entre autres à se faire plus bête qu'on ne l'est, en espérant « quelque part » l'être réellement moins qu'on ne le fait voir – ce qui nous ramène à la dialectique, esquissée d'après Kant, du naïf et du pince-sans-rire (je n'ai garde d'oublier que l'autodérision peut prendre des formes bien plus sévères, exprimant une sincère, voire tragique, auto-dépréciation ; mais ces formes-là ne comportent pas toujours d'effet comique). On pourrait peut-être dire, plus simplement, que l'humour est plus *ambigu* que l'ironie, et que c'est par cette ambiguïté qu'il déborde mieux l'investissement polémique, pour envahir tout le champ du *Witz*. L'humour juif classique, qui consiste, par exemple, à « se faire », non pas plus bête, mais par exemple plus cupide, ou plus sale, ou plus roublard, ou plus pleutre, ou plus cynique, ou plus possessif (la « mère juive »), etc., joue constamment de cette ambiguïté dans le registre d'une auto-dépréciation semi-feinte : « J'ignore, disait Freud, si aucun autre peuple s'est diverti de lui-même avec une égale complaisance⁵⁷. » L'autodérision est évidemment une forme paradoxale d'autodéfense : « Si l'ironiste parle du haut de sa supériorité, dit Morier, l'humoriste, en principe, se fait tout petit », entre autres, pour passer à travers les gouttes. Cet humour-là, qui consiste en grande part à pouvoir « rire de son malheur » (une définition courante, dont j'ignore la source, dit : « politesse du désespoir »), confirme par là sa définition bergsonienne tout en s'éloignant du registre polémique qui inspire cette définition : c'est une autre façon de (prétendre), sinon se satisfaire, au moins s'accommoder de ce qui est. La nuance de résignation qui s'y attachait dans la période (multiséculaire) antérieure au nazisme n'a légitimement pas survécu à Auschwitz, c'est-à-dire à un degré intolérable de persécution, mais on peut aussi bien dire que l'humour juif comme autodérision n'a pas pu y survivre – au moins en Europe : Woody Allen, comme on sait, vit à Manhattan.

*

L'humour appliqué à soi-même est donc chose, sinon courante, du moins possible et même assez typique. L'ironie appliquée à soi (l'*auto-ironie*, comme on dit parfois) ne l'est guère au sens strict : « Je suis un génie » par antiphrase, pour « Je suis un imbécile », est certes une phrase possible, mais elle passera plutôt pour un trait d'humour – à moins, bien sûr, de procéder implicitement de la citation ironique : « C'est vous qui dites que je suis un génie, je vous laisse la responsabilité de cette assertion, à laquelle je n'adhère nullement. » Cette situation n'est pas très fréquente, mais elle peut se

présenter, par exemple à chaque fois qu'une personne généralement tenue pour intelligente constate – signe paradoxal d'intelligence – qu'elle vient de commettre une sottise : « Je suis décidément génial » pour « Je sais que je passe pour intelligent, mais je viens de prouver le contraire » – avec une hyperbole d'*intelligent* par *génial* qui accentue la dénégation ironique. La situation inverse est à coup sûr plus fréquente : « C'est ça, je suis un imbécile... » Comme cette citation ironique-là exprime une défense polémique de soi, il ne peut certes plus y être question d'humour, et pas davantage d'*auto*-ironie, puisque l'ironie y est clairement dirigée contre l'interlocuteur antagoniste.

On pourrait couvrir à peu près les mêmes différences en disant : (ce qui apparaît comme de) l'humour est toujours (plus ou moins) drôle ; l'ironie, au contraire, peut n'avoir rien de drôle, ni dans l'intention de l'agresseur ni, bien sûr, dans l'attention de l'agressé.

*

En élargissant son concept, l'humour ne quitte donc pas pour autant la sphère comique ; l'ironie, au contraire, sans s'écarter de sa définition « technique » par l'antiphrase, peut fort bien se dépouiller d'à peu près toute fonction comique, comme lorsqu'on répond : « Merci bien ! » à qui vient de vous brimer ou de vous insulter. Fontanier, qui la définit comme le fait de « dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser », ajoute : « Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté ; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même avec avantage ; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves⁵⁸. » La notion de « raillerie sérieuse » est bien un peu paradoxale, mais elle me semble assez pertinente à certains cas ; dire, comme Boileau : « Quinault est un Virgile », est une raillerie plaisante, en ce qu'elle vise à faire rire ce que Freud appelle un « tiers », en l'occurrence le public, aux dépens de ce poète, et (ou) de tous ceux qui pensent sérieusement ce que Boileau dit ici ironiquement par un effet de (feinte) citation implicite ; mais mon « Merci bien ! », énoncé en tête à tête, ne cherche à procurer aucun plaisir, et surtout pas à mon adversaire ; bien au contraire, il veut l'humilier (en retour) en lui faisant comprendre que je « me moque » de lui. Si effet comique il y a, il est entièrement contenu chez le « railleur », et manifesté (mais non *communiqué*) au raillé : c'est évidemment en cela que consiste la « raillerie sérieuse », qui est sérieuse par son absence totale de complicité dans l'effet comique. Un investissement de la raillerie sérieuse qui concerne de près notre sujet consiste à saluer une plaisanterie qu'on juge faible ou déplacée d'un glacial : « Très drôle ! »

Mais je reviens à l'humour. Un signe de son adhérence à peu près totale à ce que j'appelais la « sphère comique », c'est que le fait de « prétendre se satisfaire de ce qui est », lorsque cette feintise se montre pure de tout accent comique (le « *Grâce aux dieux, mon malheur passe mon espérance !* »

d'Oreste), est plus volontiers, quoique improprement, qualifié d'*ironie amère*. L'humour, même noir, n'est pas censé pouvoir être vraiment amer, parce qu'il ne se départ jamais de son *Stimmung* comique, qui est de prétendre s'amuser de tout et de soi. Encore ne faut-il pas non plus trop lui en demander dans ce registre : « Eh bien, disait Barrès, grattez l'humoriste, vous trouvez l'élégiaque⁵⁹. » Il ne faut généralement pas gratter très longtemps.

*

« Garçon, apportez-moi un café sans crème. — Désolé, Monsieur, nous n'avons plus de crème ; voulez-vous à la place un café sans lait ? »

Cette plaisanterie popularisée par Lubitsch dans *Ninotchka* est un classique du *nonsense* burlesque, mais, comme tous les *nonsense*, celui-ci se prête néanmoins à l'analyse : c'est le négatif d'un dialogue parfaitement sensé (« Garçon, apportez-moi un café crème. — Désolé, Monsieur, nous n'avons plus de crème ; voulez-vous à la place un café au lait ? »), renversement que justifiait, non sans une pointe légèrement ou peut-être lourdement insolente, la manière incongrue de commander un café noir – à moins qu'il ne s'agisse, de la part du garçon, d'une authentique preuve de naïveté. Mais cette commande incongrue pose une nouvelle fois le problème logique de la détermination des entités absentes : une absence de crème est-elle la même chose qu'une absence de lait (une absence de Jane Austen qu'une absence de – restons sexistes – Marguerite Duras) ? Évidemment non, puisque l'absence de mon frère n'est nullement identique à l'absence de ma sœur. Un café sans crème est un *café crème* sans crème, un café sans lait est un *café au lait* sans lait, comme il y a, on ne le sait que trop, des omelettes sans œufs, des babas au rhum sans rhum, des chambres de bonne sans bonne, et parfois des sauts à l'élastique sans élastique. La commande incongrue peut donc être, quant à elle, naïve par excès de scrupule logique ; elle peut d'ailleurs aussi bien être subtile par la même raison – et la réponse, en ce cas, non pas insolente, mais complice dans le registre de l'humour logique.

*

« Être végétarien n'a jamais empêché d'être cocu. » Cette forte maxime, que je crois avoir retenue de *La Grande Illusion*, pourrait être définie comme un *nonsense* par excès d'évidence : hors contexte (celui du film, si j'ai bonne mémoire, la motivait à peine davantage), c'est un pur truisme, dont le sel, en l'absence de statistiques, tient à ce qu'il affecte de démentir une prétendue assertion simplement absurde, vu l'écart entre les deux séries en cause, qui exclut toute relation d'incompatibilité. Mais le *n'a jamais* accentue le trait en feignant d'objecter à une croyance imaginaire la contradiction d'une immémoriale expérience décevante.

Je ne sais plus quel « résistant » tardif crut un jour devoir produire cette audacieuse (ou facétieuse ?) dénégation : « Ce n'est pas moi qui ai rédigé

l'Appel du 18 juin », et Malraux, non moins modeste, aimait à préciser, juste au cas où : « Je ne suis pas de Gaulle. » Deux démentis, si j'en crois les diplomates, valent pour une confirmation.

*

L'humour – au sens de « propension à faire de l'humour », puisque ce mot, comme l'allemand *Witz*, désigne à la fois une production et sa cause – n'est nullement incompatible avec la « folie ». On n'a pas oublié, j'espère, l'excellent Ferdinand Lop, dont le programme présidentiel récurrent consistait entre autres à prolonger le boulevard Saint-Michel des deux côtés jusqu'à la mer, et la folie, bien évidemment, à vouloir devenir président, à une époque (III^e, puis IV^e République) où le ridicule attaché à cette fonction n'était compensé par l'alibi d'aucun pouvoir en aucun domaine. En fait, je pense que l'humour est un assez sûr chemin vers la folie : on commence par faire l'imbécile *cum grano salis*, et, sous ce couvert insidieux, on finit par le devenir sans autre grain que, justement, celui que désigne l'expression « avoir un grain ».

Dans un registre plus anodin (quoique...), l'humour peut aussi conduire à prendre goût, voire à se complaire à des choses que l'on avait commencé par mépriser, qu'on ne supportait que pour le plaisir pervers de s'en moquer, et auxquelles on finit par s'attacher pour ce plaisir même ; comme disait Debussy, je crois (ou Stravinski ?), à propos de je ne sais plus quelle musique peu estimée de lui, on « finit par aimer ça » – à force, en somme, d'aimer le détester. Les voies du kitsch, voire du trash, sont souvent pavées de dérision, et le « second degré » a toujours bon dos.

Plus généralement en somme, à l'égard de ce qu'on n'est pas censé aimer, et qu'on « se défend » (au sens de la dénégation vis-à-vis d'autrui, mais aussi de l'interdiction vis-à-vis de soi-même) d'aimer, l'humour peut fonctionner comme un bien commode alibi : « Je regarde des émissions débiles à la télévision, mais c'est pour [en] rire. » Si l'on se réfère à la thèse de Freud, selon quoi l'humour est la contribution du surmoi au comique, on pourrait échafauder ce principe très apocryphe : « Pour me laisser aller à ce dont mon *ça* meurt d'envie, et que mon *moi* réproouve, l'humour me procure l'autorisation paradoxale de mon *surmoi*. »

*

Resterait à se demander en quoi ces deux formes plus ou moins antithétiques de l'« esprit » illustrent la définition bergsonienne du comique : « du mécanique plaqué sur du vivant » ; mais ce serait peut-être à Bergson de répondre à cette épineuse question. En tout cas, le fait qu'il s'agisse de deux formes de ce qu'on appelle en général l'esprit (le *Witz*) me semble assez évident. Freud l'admet à peu près pour l'ironie, « qui se rapproche beaucoup de l'esprit et représente une variété du comique⁶⁰ ». À peu près : « se

rapprocher beaucoup » n'est pas tout à fait une façon d'appartenir, et la question des rapports entre esprit et comique reste ouverte. Mais on sait que Freud refuse d'inclure le premier dans le second. Il faudrait organiser entre nos deux penseurs un débat aux Enfers, ou ailleurs.

*

Léon-Paul Fargue : « Depuis que j'ai coupé ma barbe, je ne reconnais plus personne⁶¹. » Le procédé est clair : il consiste à inverser l'effet réel (ou supposé), que plus personne ne reconnaît Fargue sans sa barbe. Mais il ne produit pas un simple *nonsense*, comme s'il disait : « Depuis que j'ai coupé ma barbe, il ne pleut plus » ; le *nonsense* n'est d'ailleurs pas incompatible avec la vérité des (deux) faits : si Fargue a coupé sa barbe il y a une semaine, il pourrait fort bien n'avoir, si je puis dire, plus plu depuis ; l'absurdité consisterait simplement ici dans la suggestion d'une relation de cause à effet : *post hoc, ergo propter hoc*. La boutade réelle ne comporte pas ce type d'absurdité, car, si personne ne reconnaît plus Fargue, c'est bien parce qu'il a coupé sa barbe. Et l'inversion prétendue du fait n'est pas exactement absurde : elle suggère plutôt une réaction de réciprocité ; puisque personne ne le reconnaît, il décide de leur (?) rendre la pareille, et finalement d'éviter l'affront en prenant les devants, puisqu'il n'est de vraie reconnaissance que mutuelle.

*

Voici trois *nonsense* de principe à peu près identique :

- (1) On demande à Jean XXIII combien de personnes travaillent au Vatican : « À peu près la moitié », répond-il.
- (2) « À Paris, une personne se casse la jambe tous les quarts d'heure en glissant sur une déjection canine. — Oh ! la la ! Tu imagines la vie de ce type ? »
- (3) « La loi de Moore dit que la puissance des ordinateurs double tous les dix-huit mois. — Ce n'est malheureusement pas le cas du mien. »

Ce principe commun, je pense, est une sorte de confusion logique sur le point d'application du propos entre les deux phrases : dans (1), la question portait sur le nombre absolu de personnes employées au Vatican, et la réponse sur la proportion, parmi ces personnes, de celles qui travaillent effectivement au lieu de, si j'ose dire, coincer la bulle ; dans (2), l'information portait sur le nombre (moyen) de personnes fracturées par fraction de temps (en fait, plutôt la fraction de temps moyenne qui s'écoule entre deux fractures), et la réaction interprète la notion statistique virtuelle d'« une personne » en termes d'individu singulier réel ; dans (3), presque identiquement, on passe d'une donnée statistique sur les ordinateurs en général à une application abusivement relative à un ordinateur singulier – du genre à l'individu, comme dans cet autre dialogue (3 bis) : « Depuis un siècle, les Français grandissent

d'un centimètre par décennie. — Pas moi. » L'identité logique entre (2) et (3) apparaît très évidente si l'on introduit cette variante intermédiaire (2 bis) : « Un ordinateur tombe en panne tous les quarts d'heure. — Heureusement, pas le mien. » Bien entendu, le glissement est rendu possible par une ou deux particularités linguistiques (mais, je suppose, largement translinguistiques) : dans (1), l'ambiguïté de *combien*, absolu ou relatif (et de *travailler*, signifiant à la fois « être employé » et « mériter son salaire ») ; dans (2) – et (2 bis) –, l'ambiguïté de *une personne*, entité statistique ou individu réel ; dans (3) – et (3 bis) –, *la puissance des ordinateurs double...* pour quelque chose comme : « chaque génération d'ordinateurs bénéficie d'un doublement de puissance... », *les Français grandissent* pour : « chaque génération de Français présente un gain de taille... ». Ajoutons-y, en (2), la construction fourvoyante (quoique nullement incorrecte) de la phrase : « Tous les quarts d'heure » placé en tête, et à plus forte raison suivi d'une tournure comme : « il y a une personne [ou un ordinateur] qui... », réduirait considérablement le risque de méprise. Les ressorts de la langue, en général et en particulier, sont d'une telle délicatesse.

*

« Ça va déjà mieux que l'année prochaine. » C'est la légende d'un dessin de Pessin⁶², légende dont l'énoncé peut à la rigueur se passer du dessin. L'aspect *nonsensique* de cet énoncé est trop évident pour qu'on y insiste, mais il n'est pas inutile de considérer les deux possibles substitutions sous-jacentes : « Ça va déjà *moins bien* que l'année prochaine », qui présenterait la même bizarrerie chronologique, ne provoquerait pas grande hilarité – pas plus grande que le très banal (et synonyme en dénotation) « Ça ira mieux l'année prochaine », énoncé optimiste qui peut, dans certains cas, se fonder sur une projection quasi certaine. Mais la substitution la plus pertinente est évidemment celle qui dérive notre légende du non moins banal « Ça va déjà mieux que l'année *dernière* », qui peut lui aussi, parfois, se fonder sur quelques données objectives, et qui ne peut provoquer davantage d'hilarité, sauf contexte très particulier (par exemple si l'année en question a été à ce point catastrophique que la seule idée de la prendre comme référence est en soi hilarante, comme lorsqu'on déclare d'un homme raisonnablement laid : « Il est plus beau que Quasimodo »). L'avantage de cette reconstitution hypothétique est évidemment dans son aspect en quelque sorte dynamique : après « Ça va déjà mieux que l'année... », et en grande part à cause du « déjà », qui active une conscience temporelle, et comme vectorisée, de la situation, on attend « ...dernière », si bien que le *Witz* se concentre dans une chute contraire à cette attente.

Mais cette analyse purement formelle ne suffit certainement pas à rendre compte d'un effet comique qui tient aussi, voire surtout, au caractère « tendancieux » de la substitution. La tendance à l'œuvre ici ne figure pas dans la liste freudienne, déjà rappelée, des quatre tendances de l'esprit

(obscénité, agressivité, cynisme blasphématoire, scepticisme), ou plutôt elle n'y figure pas nommément et à part entière, mais elle me semble au moins à la convergence de trois d'entre elles : cette tendance-là, c'est ce qu'on appelle couramment le *pessimisme*. L'*esprit* tendancieux est toujours plus ou moins *mauvais esprit*, et les (mauvaises) tendances de l'esprit selon Freud relèvent toutes du mauvais esprit, que l'on peut définir comme un esprit contraire aux valeurs « correctes », communément reçues ou du moins professées : l'obscénité à la décence, l'agressivité à la bienveillance, le blasphème à telle ou telle croyance, le scepticisme à ce que Freud appelle la « certitude de notre connaissance ». Le pessimisme attende plus ou moins, selon les cas, à ces trois dernières valeurs, et globalement à la croyance au progrès qui anime tout humanisme, mais il serait sans doute plus pertinent d'y voir une cinquième « tendance » de l'esprit – et peut-être aujourd'hui la plus active, s'il est vrai que les quatre autres ne heurtent plus très fortement des valeurs d'ores et déjà quelque peu dépréciées. On peut d'ailleurs observer que l'opposition entre pessimisme et optimisme n'est pas tout à fait symétrique : l'optimisme comporte deux versions, sans doute liées mais non réductibles, dont l'une, *statique*, et ridiculisée comme on sait par Voltaire dans *Candide*, consiste à juger que « tout est [déjà] bien », l'autre que tout, qui n'est pas nécessairement « bien » aujourd'hui, ira mieux demain ; c'est évidemment cette version, disons *dynamique*, que contredit la légende de Pessin, comme la boutade d'Alfred Capus (je crois) : « Dans la vie, tout s'arrange, mais mal. » Ces deux énoncés illustrent donc la version dynamique du pessimisme, qui en est à vrai dire la plus caractéristique, car « le pessimiste » n'est pas tant, ordinairement, celui qui juge que tout va (déjà) mal – on appelle plutôt cela, aujourd'hui, être « négatif », ou « ne voir que le mauvais côté des choses » –, mais plutôt celui qui augure que tout risque de mal tourner et mal finir : quand on « voit tout en noir », c'est surtout l'avenir qu'on enténébre. En simplifiant à l'excès, on dirait qu'il y a deux sortes (non exclusives) d'optimisme : sur le présent (le monde comme il *va*) et sur l'avenir (le monde comme il *ira*) – les deux tombant peut-être sous le coup du mot de Churchill, qui y voyait « la forme la plus sympathique de la bêtise » –, et une seule de pessimisme, sur l'avenir – qui s'accommode assez bien, et tout naturellement, d'un optimisme rétrospectif (*wishful memories*) sur le passé : « C'était mieux avant. » Mais le pessimisme qui s'investit dans l'humour n'entre pas trop dans ces nuances, car sa « tendance » consiste à rire et faire rire, indifféremment, d'un état de choses ou d'un pronostic qu'il pousse délibérément au noir pour le plaisir et sans vraiment y croire, pour cette raison évidente que l'on ne rit bien que de ce (qu'on prétend) qui va mal. Une plaisanterie courait récemment les rues de Belgrade : « Notre passé est tragique, notre présent encore plus tragique ; heureusement, nous n'avons pas d'avenir. »

*

Je ne sais trop s'il faut encore compter au nombre des « tendances »

négatives ou perverses de l'esprit cet emploi ludique du paradoxe, qui consiste, non pas du tout, comme dans la plaisanterie courante, à feindre « pour (faire) rire » la sottise du parallogisme naïf, mais à jouer délibérément d'une contradiction manifeste dans les termes pour suggérer une vérité plus profonde qui échappe aux évidences simplistes du sens commun ; c'est à peu près, de nouveau, la fonction de l'oxymore classique, ou « paradoxisme » (*obscur clarté, docte ignorance, glorieuses bassesses, oublieuse mémoire*, ou – plus subtil –, de Valéry, « *Ma légèreté me pèse* »), qui vise à ce que Fontanier appelait « frapper l'intelligence par le plus étonnant accord, et produire le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique⁶³ ». C'est par exemple Henri Queuille (ou Edgar Faure ? je ne garantis d'ailleurs pas tout à fait la « rédaction », comme on disait chez les Guermantes) affirmant qu'« il n'est pas de problème si grave qu'un peu de négligence ne finisse par le résoudre », ou Churchill (encore lui), que « l'Angleterre et les États-Unis sont deux pays amis, que ne sépare que l'usage d'une langue commune ». Dans le premier énoncé, *négligence* pousse à l'extrême l'idée que certaines difficultés peuvent s'aplanir d'elles-mêmes si l'on veut bien laisser faire la nature sans trop chercher à la forcer : *patience* ou *non-intervention* en serait une expression moins hyperbolique (l'oxymore profite toujours de l'exagération opportune d'au moins un des termes en présence, comme *basses* dans *glorieuses bassesses* – il s'agit ici, sauf erreur, des souffrances du Christ). Du second, l'idée suggérée est que rien ne sépare plus efficacement que ce que l'on partage, ou qu'il n'est pas de pires ennemis que les frères ennemis : *proximus, pessimus*. Quand Péguy écrit : « Le kantisme a les mains pures, mais il n'a pas de mains », chacun (ou presque) comprend que l'exigence de pureté prive de toute capacité d'action, ou peut-être que la pureté affichée n'est que l'effet d'une longue inaction – la sagesse des nations dit, moins paradoxalement et non sans quelque optimisme, que celui qui ne fait rien ne risque pas de mal faire (la psychanalyse dit plus radicalement que, quoi que vous fassiez, ce sera mal, même si vous ne faites rien). Le mot de Péguy est en passe de devenir lui-même proverbial, applicable qu'il est à toute espèce d'impuissance par excès de scrupule. Et nul ne songe plus à taxer d'illogisme des formules, parodiabiles (et parodiées) à l'infini, telles que : « Un peu de science éloigne de la religion, beaucoup de science y ramène » (Marcellin Berthelot ?), ou, plus sarcastique : « La guerre est une chose trop sérieuse pour qu'on la confie aux militaires » (Clemenceau). Mais je vois plus mal quelle parodie pourrait détourner cette autre phrase de Péguy : « Je ne juge pas, je condamne », celle-ci, de Sacha Guitry : « J'adore Deauville : si près de Paris, et si loin de la mer », ou cette dernière, de Mark Twain : « Le pire hiver que j'aie connu, c'est un été à San Francisco. » Tous ces paradoxes ont clairement leur part de justesse, mais je me garderai bien de défendre ce mot d'Oscar Wilde, comble pour moi de l'insolence provocatrice : « Travailler dur est le privilège de ceux qui n'ont rien d'autre à faire. »

Dans tous ces cas, il va de soi que la glose sérieuse, que chacun peut effectuer *in petto*, ne vient pas, esthétiquement, à la cheville du paradoxe plaisant ou sarcastique qu'elle affadit en le rationalisant, et qu'il convient d'aussitôt reformuler en ses termes propres, comme Valéry dit de la poésie « qu'elle tend à se reproduire dans sa forme, qu'elle provoque nos esprits à la reconstituer telle quelle. Si je me permettais un mot tiré de la technique industrielle, je dirais que la forme poétique se récupère automatiquement⁶⁴ ».

Cette exigence de re-production *verbatim* est évidemment commune à toute espèce d'objet esthétique : on ne remplace pas par l'effet qu'il a produit un poème, un tableau, un monument, un morceau de musique, ni davantage une fleur ou un paysage naturel. Il est souvent difficile, nous l'avons vu, de déterminer le caractère volontaire ou involontaire d'un trait plaisant ou comique ; mais cette difficulté ne porte que sur cet aspect, pour moi secondaire, qui départage les objets esthétiques naturels des œuvres d'art. Ce partage est évidemment d'ordre seulement génétique, voire historique, mais son retentissement sur l'effet esthétique produit n'est que de l'ordre de la nuance, et d'une nuance toujours réversible : un objet quelconque qui me procure un plaisir esthétique peut le faire sans que je sache s'il s'agit d'un objet naturel, d'un artefact utilitaire, ou d'une œuvre d'art, c'est-à-dire d'un artefact à visée esthétique ; je ne le saurai peut-être jamais, et, si je l'apprenais un jour, cette connaissance ne ferait que colorer différemment, en bien ou en mal, mon émotion esthétique. Pour le (re)dire un peu sommairement, la conscience du caractère intentionnel de cet objet peut selon les cas augmenter ou diminuer cette émotion : l'augmenter par admiration pour la performance de son auteur, la diminuer par le sentiment désagréable d'avoir été délibérément visé, voire manipulé par lui. Cette réversibilité, qui dépend en grande part des dispositions individuelles de chaque sujet esthétique, porte aussi bien, me semble-t-il, sur la distinction entre plaisanterie volontaire et bévue accidentelle : l'une et l'autre peuvent faire rire, plus ou moins et différemment, chacun investit dans cette alternative les particularités de ce qu'on appelle justement son « sens du comique », et l'incertitude éventuelle sur la nature de l'objet peut contribuer encore à son effet. Dans mon enfance, une moitié de ma famille était lyonnaise, une moitié de cette moitié vivait à la Croix-Rousse, l'autre à Perrache et à quelque quatrième ou cinquième étage, et une phrase rituelle, des seconds aux premiers, était la suivante : « Quand vous descendrez, montez donc ! » J'ignorais alors si cette formule était originale ou (ce qu'elle est) traditionnelle, ni, dans la première hypothèse, si elle relevait de l'humour populaire ou de la simple inadvertance, mais ce doute ne diminuait pas mon plaisir – bien au contraire.

quand légende il y a –, au besoin (car ce n'est pas si facile) en la masquant préventivement ; parcourir toute la surface, dont les personnages de l'« action », ou locuteurs du « dialogue », occupent généralement une faible part, elle aussi le plus souvent en bas de page ; savourer l'ensemble, et le foisonnement tout linéaire, quasi matissien, des détails ; ne s'accorder qu'ensuite la lecture d'un texte dont la relation à l'image graphique est presque toujours de l'ordre d'une subtile incongruité. Cette incongruité est celle de la parole humaine, et des sentiments qu'elle exprime, perdue qu'elle est dans un paysage qui la dépasse, et qui – bien qu'il s'agisse souvent d'un paysage urbain, ou d'un intérieur surchargé, lui-même de facture humaine – montre à l'évidence qu'il n'en a cure. Je connais peu d'illustrations plus efficaces de la vanité de nos conduites, de ce que Montaigne appelle nos « vacations », et tout simplement de notre présence, comme on dit, *ici-bas*.

J'aime particulièrement ces petites vieilles dévotes, qui entretiennent avec Dieu un dialogue sans complaisance, et donc réconfortant. L'une, seule et perdue dans une vaste église, résolument accrochée à son parapluie, jette vers l'autel cette mise en demeure, dont l'objet restera indéterminé : « Bon, maintenant, la balle est dans votre camp. » Une autre, ou la même, restée sur le parvis, à travers le portail : « J'ai retrouvé mon vélo ! » Pas un « Merci », encore moins un « Je vous revaudrai ça », rien : juste une information rassurante, pour mettre fin à ce qu'on suppose être l'insupportable angoisse divine.

1. [1857], in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 525-543.
2. *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 54.
3. *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. fr. d'Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 122.
4. Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 29.
5. De Pierre Jourda, Garnier, 1962.
6. *Recherche*, t. I, *op. cit.*, p. 186.
7. Charles Lalo, *Esthétique du rire*, Flammarion, 1949, p. 119.
8. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. fr. de Marie Bonaparte et du Dr M. Nathan, Gallimard [1930], coll. « Idées », 1969, p. 216-217.
9. *Ibid.*, p. 277.
10. Conversation avec Riemer, citée par C. Lalo, *Esthétique du rire*, *op. cit.*, p. 190.
11. Cette phrase, citée dans *Le Rire*, *op. cit.*, p. 5, est l'excuse d'un homme qui, seul, ne pleurerait pas à un sermon.
12. « Le succès d'un bon mot est tout entier dans l'oreille de qui l'écoute, et non dans la langue de qui le fait » (*Love's Labour's Lost*, V, 2, trad. fr. de F.-V. Hugo ; cité par Freud, *op. cit.*, p. 219).
13. *Recherche*, t. I, *op. cit.*, p. 215.

14. *Op. cit.*, p. 267 ; Petit Robert : « de ce qu'on veut faire entendre ».
15. *Le Rire*, *op. cit.*, p. 73.
16. *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1964, p. 59.
17. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Flammarion, 1950, p. 50-53.
18. *Pensées*, éd. Brunschwig, fr. 82.
19. *Op. cit.*, p. 156.
20. *Esthétique du rire*, *op. cit.*, p. 42-44.
21. Les deux termes figurent dans ce paragraphe 54 de la *Critique de la faculté de juger*.
22. Joseph Klatzmann, *L'Humour juif*, PUF, 1999, p. 21.
23. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1988, p. 868.
24. *Op. cit.*, p. 257 ; le texte de Freud ainsi traduit peut sembler contradictoire, sur le point de savoir si le mot d'esprit surgit tout « revêtu » de mots ou si son « auteur » doit prendre soin de « le revêtir » lui-même ; mais en fait, dans l'original, la phrase « On ignore l'instant d'avant... » est entièrement négative : « Il n'est pas vrai qu'on connaisse... », et l'idée d'un *Witz* qui doit être vêtu de mots après coup y est donc explicitement rejetée – conformément d'ailleurs à l'évidence.
25. *Ibid.*, p. 24 et p. 20.
26. *Ibid.*, p. 52.
27. « [...] à la condition d'entendre par caractère ce qu'il y a de *tout fait* dans notre personne, ce qui est en nous à l'état de mécanisme une fois monté, capable de fonctionner automatiquement » (*Le Rire*, *op. cit.*, p. 113).
28. Je cite la traduction de R. Dupont-Roc et J. Lallot, *op. cit.*, p. 188, c'est-à-dire en note de commentaire au chapitre 6. C'est, me semble-t-il, la traduction la plus sobre et donc la plus littérale de ce membre de phrase ; mais leur traduction en regard du texte, p. 53, est un peu plus interprétative, puisqu'elle propose : « en *représentant* la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions » ; c'est moi qui souligne le verbe, qui me semble un peu audacieux, là où Aristote se contente d'un complément de moyen (*di' eleou kai phobou*) sans préciser si ces « émotions » sont « représentées » ou « suscitées » par la tragédie (l'un et l'autre étant à coup sûr possibles, et d'ailleurs non incompatibles). Une autre citation, toujours p. 188, semble opérer un autre choix, qui me paraît plus plausible : « La tragédie est une représentation [...] qui, par la *mise en œuvre* de la pitié (*eleos*) et de la frayeur (*phobos*), opère l'épuration de ce genre d'émotions. » C'est, en d'autres mots, le parti que prenait la vénérable traduction de J. Hardy (Les Belles Lettres, 1932, p. 37) : « [...] qui, *suscitant* pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. »
29. *Poétique*, *op. cit.*, p. 190.
30. *Le Rire*, *op. cit.*, p. 78.
31. *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 13 ; au § 39, il parle de « plaisir de jouissance ».
32. *Le Monde*, 19 novembre 1999.
33. Cette histoire, que j'abrège ici, figure, attribuée à Somerset Maugham, en épigraphe au *Rendez-vous à Samarra*, de John O'Hara.
34. *Poétique*, 1452a.
35. *L'Étranger*, in Albert Camus, *Théâtre, récits et nouvelles*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1182.
36. *Don Quichotte*, *op. cit.*, p. 356.

37. *Le Rire*, *op. cit.*, p. 97.
38. *De l'esprit des lois*, livre XV, chap. 5.
39. PUF, 1998.
40. « Problèmes de l'ironie », in *L'Ironie*, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 45.
41. « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, février 1980, p. 115.
42. *Ibid.*, p. 122.
43. Stendhal, *Lucien Leuwen*, Flammarion, coll. « GF », 1982, t. II, p. 41.
44. « Problèmes de l'ironie », art. cité, p. 22.
45. Fontanier, *Les Figures du discours* [1821-1827], Flammarion, 1968, p. 150.
46. Rapporté dans la même quatrième *Provinciale*.
47. Oswald Ducrot, *Le Dire et le Dit*, Éd. de Minuit, 1984, p. 213.
48. « Va, poursuis l'Italie sous le souffle des vents, gagne ton royaume à travers les flots » (*Énéide*, IV, v. 381, trad. fr. de A. Bellessort).
49. « La passion du rire n'est pas autre chose qu'un sentiment soudain de triomphe qui naît de la conception subite de quelque supériorité en nous, par comparaison avec l'infériorité d'autrui, ou avec notre infériorité antérieure » (cité par C. Lalo, *Esthétique du rire*, *op. cit.*, p. 114).
50. *Op. cit.*, p. 132.
51. *Ibid.*, p. 135.
52. *Molière et le Misanthrope*, Colin, 1951.
53. [1823], chap. II, « Le rire », Garnier-Flammarion, 1970, p. 63-70.
54. *Ibid.*, p. 213-215.
55. Valéry, *Monsieur Teste*, in *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960, p. 23.
56. *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 1360.
57. *Op. cit.*, p. 167.
58. *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 145-146.
59. *Le Culte du moi*, Le Livre de Poche, 1966, p. 91.
60. *Op. cit.*, p. 267.
61. Maurice Martin du Gard, *Les Mémoires*, Gallimard, 1999, p. 137.
62. *Le Monde*, 7 mai 1996.
63. *Les Figures du discours*, *op. cit.*, p. 137.
64. *Œuvres*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 1373.

L'art en question

Il n'y a sans doute pas grande originalité à voir dans *La Ruelle* l'œuvre la plus troublante de Vermeer. Lieberman l'a qualifiée de « plus beau tableau de chevalet » – mais j'ignore si cette curieuse précision restrictive veut laisser sa pertinence à la célèbre appréciation de Proust sur la *Vue de Delft* : « plus beau tableau du monde » ; certes de dimensions plus vastes¹, celui-ci, je suppose, n'est pas moins « de chevalet » à l'origine ; du moins sont-ils tous deux d'« huile sur toile », tous deux approximativement contemporains (1658-1660), et ont-ils en commun d'être des « paysages » urbains, au moins des tableaux d'extérieur – si l'on hésite à qualifier de « paysage » une vue aussi circonscrite, en largeur et en profondeur, que celle du premier –, à peu près les seuls du genre dans la production connue et authentifiée de l'artiste. La double préférence que je viens de rappeler fait, je crois, exception à une image commune qui privilégie plutôt les tableaux d'intérieurs avec personnages (on me comprendra) immobiles et silencieux ; mais ces paysages-là le sont bien également, si tant est qu'un paysage puisse ne pas l'être. Ce qui les distingue le plus du reste de l'œuvre, c'est plutôt de n'être pas focalisés sur la présence d'un (ou deux – rarement plus) personnage.

Le titre, dans sa simplicité, ne manque pas de mystère : on ne sait pas à coup sûr s'il qualifie la voie parallèle au plan du tableau dont elle occupe un huitième inférieur, une rue de Delft sur laquelle s'élèvent les édifices saisis de face, ou (plus probablement) celle – plutôt un simple corridor extérieur – qui, perpendiculaire à ce plan, s'enfonce, à peu près au centre, droit devant nous, entre deux maisons. La deuxième interprétation placerait l'accent sur l'effet de perspective frontale, d'ailleurs plutôt modeste, puisque la « ruelle » en question, si c'en est une, s'arrête court après quelques mètres, butant sur un mur de fond où ne s'ouvre pas, apparemment, une fenêtre. Plus modeste, en tout cas, que les très nombreux effets de perspective en enfilade de portes et de pièces ou de cours – voire les deux : enfilades de pièces s'ouvrant finalement sur un extérieur de cour, de rue, ou de canal –, chez Vermeer lui-même (*La Lettre d'amour* du Rijksmuseum) ou plus souvent chez tel de ses contemporains, comme Pieter de Hooch (*Près de l'armoire à linge*, au même

musée), qui donnent souvent occasion à des démonstrations de virtuosité structurale. Rien de tel ici, bien au contraire, mais la ruelle, si c'est elle, est fortement occupée par une femme de profil, coiffe blanche, blouse rouge brique et jupe bleue, un peu courbée à côté du balai (ou râteau ?), dont la présence suffit à la motiver et à l'animer – de l'animation tranquille et réservée qui est la marque *unmistakable* de notre peintre. Aussi silencieuses les deux autres femmes, sur la droite, dont l'une, en blouse blanche et jupe sombre, est occupée à un ouvrage de couture sur le pas d'une porte, et l'autre, en robe beige, s'accroupit en nous tournant le « dos » pour quelque affaire avec ce qui peut bien être une quatrième femme, accroupie elle aussi, mais de profil, sous un banc qui repose sur le trottoir carrelé.

J'ai dit que la ruelle s'enfonçait à peu près au centre du tableau ; elle appartient en fait à la moitié gauche d'une surface assez exactement divisée en deux parts fortement dissymétriques. À droite une façade de brique rouge (peinte en blanc pour le rez-de-chaussée), à pignon crénelé, de deux étages et d'un grenier, soulignés par deux corniches horizontales, aux fenêtres surmontées d'arcs de décharge et divisées par des meneaux en croix, fermées par des volets de bois, verts, rouges ou jaunes, pour leur moitié inférieure, et par des vitrages à petits compartiments de plomb pour leur moitié supérieure ; cette façade est désinvoltement amputée d'à peu près un tiers par le bord droit de la toile, ce qui n'ôte rien à sa massive frontalité, ni à son caractère rigoureusement géométrique. À gauche – derrière et au-dessus d'une façade beaucoup plus basse, elle aussi crépie de blanc à hauteur d'homme, où figurent la ruelle éponyme, une porte de bois sombre fermée, puis une dernière fenêtre à meneaux et vitrages plombés –, l'essentiel de la surface est occupé par une fuite oblique de toits et de pignons triangulaires sommés de cheminées, et par un ciel apparemment printanier, ou matinal, aux nuages légers. La seule touche végétale, d'allure un peu étrange, est une grappe de lierre, ou vigne vierge, ou glycine, qui recouvre la totalité du demi-pignon à l'extrême gauche, aussi brutalement amputé que la façade de droite. Claudel, qui trouvait dans l'œuvre de Vermeer en général le « paradis de la nécessité » et le « concert de la géométrie », ajoute que dans ce tableau « la répartition des verticales et des obliques, des ouvertures et des panneaux, se plaque devant nos yeux avec l'évidence d'une démonstration ». Cette description favorise un peu la partie droite, mais on peut bien appliquer à la gauche ce que la même page nous dit de la *Vue de Delft*, « où les trapèzes et les triangles, ce décrochage savant de longs toits et de pignons, s'aligne [...] par le débouché de la troisième dimension, comme une chevauchée de théorèmes² ».

La principale différence avec les toiles voisines de Pieter de Hooch tient évidemment à l'absence de ce qu'on appelle souvent l'« anecdote », petite scène entre personnages qui définit le tableau de genre en le distinguant du paysage ou de la nature morte. On soutiendrait volontiers que Vermeer ne fait jamais dans le « genre », tant ses personnages, même dans les vues domestiques, restent absorbés dans une intériorité – souvent partagée mais

toujours recueillie. Les quelques menus personnages au premier plan de la *Vue de Delft* ne composent en rien une « scène » narrative, et il en va de même ici : chacun (chacune) vague à une occupation minimale, qu'on ne peut guère qualifier d'action. Ces figures à demi absentes n'empêchent donc pas ce tableau de former, plutôt qu'un paysage, une « nature morte de ville³ », que seule la chaleur substantielle de la brique, artisanale et patinée, retient au bord de cette abstraction géométrique vers laquelle Claudel semble vouloir la tirer, et non sans raisons. S'il y a, comme n'aurait pas dit Proust, un « côté Mondrian de Vermeer », c'est le moment ou jamais de l'invoquer.

*

Cette toile de 1878, *La Rue Mosnier aux paveurs*⁴, est une de celles par où Manet fit voir à ses jeunes confrères impressionnistes qu'il pouvait peindre comme eux, et au besoin mieux qu'eux. Étant donné la faible estime critique dont jouit aujourd'hui cette école par ailleurs si populaire (ceci expliquant peut-être cela), ces tableaux ne sont pas de ceux qui assurent le plus sûrement la gloire de l'auteur du *Déjeuner sur l'herbe*. Je trouve pourtant celui-là tout à fait fascinant, et j'en dirais – presque – ce que Roland Barthes, déjà cité, écrivait de la photo de Stieglitz, *Le Terminus des voitures à chevaux* : qu'elle seule (de cet artiste) l'enchant, « mais à la folie ». J'ignore les raisons, que Barthes n'indique nullement, de cet enchantement-là, mais j'en partage le fait, et j'en éprouve un autre, peut-être à quelques égards du même ordre, devant cette *Rue Mosnier*. Si je voulais jouer sur les mots, je dirais qu'il s'y agit aussi d'un terminus de voitures à chevaux, ou du moins à cheval. Ces voitures sont apparemment des fiacres ou des équipages stationnés en attente de maîtres, au pied d'immeubles dont la fonction ou la réputation était alors plutôt galante ; Nana y rendra visite à une Mme Robert, dans une œuvre qui contribue d'ailleurs à nouer la relation complexe entre le peintre et le romancier : la *Nana* de Manet (1877) précède de deux ans la publication du roman de Zola, qu'elle « illustre » donc par anticipation. Mais si je dis, peut-être abusivement, « terminus », c'est parce que le chantier de pavage de cette rue, au premier plan, semble empêcher les voitures d'aller plus loin, et donc les contraindre, quand leurs cochers voudront repartir, à une manœuvre de demi-tour. Il faut dire que Manet occupait, depuis 1872, un atelier au premier étage du 4 de la rue de Saint-Pétersbourg, dont les fenêtres donnaient, perpendiculairement, sur la rue Mosnier, ce qui lui permit à plusieurs reprises de peindre ou de dessiner, le tout en 1878, c'est-à-dire juste avant de quitter cet atelier, la perspective sud-nord de cette petite rue, apparemment percée depuis peu de temps (« une rue neuve et silencieuse du quartier de l'Europe, dira Zola, sans une boutique, dont les belles maisons, aux petits appartements étroits, sont peuplées de dames⁵ »), et à quoi les paveurs semblent mettre la dernière main. La rue est donc vue à peu près de face, en plongée assez faible, mais qui interdit, comme dans une toile postérieure de Pissarro peinte de bien plus haut⁶, toute échappée sur le ciel, sinon ici, apparemment, un petit rectangle

tout au fond à gauche, là sans doute où la rue Mosnier (aujourd'hui rue de Berne) rejoint le boulevard des Batignolles. Le côté droit de la rue, qui donne à l'ouest et qu'éclaire de face un soleil de fin d'après-midi (la toile a dû être peinte en juin), semble achevé, avec ses façades pimpantes, ses becs de gaz, quelques jardinières aux balcons du premier étage, et un arbre marque apparemment la rencontre oblique avec la rue de Moscou. Derrière le premier fiacre, à droite, un camion de déménagement semble en pleine activité, comme pour confirmer le caractère récent du peuplement local – à supposer du moins qu'il s'agisse plutôt d'un emménagement. Le côté gauche, à l'ombre et de perspective plus fuyante, semble moins construit, et une palissade au deuxième plan, à quoi s'adosse un couple, dissimule aux passants, mais non au peintre ni au spectateur du tableau, l'absence provisoire d'un dernier immeuble : un dessin contemporain⁷ montre davantage ce vide, qui domine la tranchée des voies de chemin de fer entre Saint-Lazare et les Batignolles. Mais cette attente de construction permet la présence d'une immense affiche publicitaire pour vêtements d'enfants, dont le rouge très accentué donne au tableau sa seule couleur vive, le reste étant comme ébloui de soleil, surtout face à cette absence de vis-à-vis, qui laisse passer toute la lumière du couchant d'été. Les sept ou huit paveurs du premier plan, au bas du tableau, vêtus de blouses claires, contrastent avec les tenues sombres des bourgeois et des cochers, et, si j'ose dire, de leurs équipages. Les seuls piétons, si je vois bien, marchent ou se tiennent sur le trottoir, dans l'ombre du côté gauche. Tout cela est peint de manière apparemment rapide, au moins pour le groupe des paveurs, dont la facture à coups de brosse énergiques ou négligents contraste avec le soin apporté aux façades de rez-de-chaussée du côté droit. Ce contraste me semble, en somme, le motif essentiel du tableau, qui oppose à la rigueur architecturale de ces façades flambant neuves l'aimable désordre d'une chaussée en train de se faire, encore à l'état d'esquisse et comme *in progress*, version toute artisanale, voire nonchalante, presque campagnarde, des grands travaux haussmanniens.

*

« Décoratif » : c'est le qualificatif que ses adversaires appliquaient à l'art abstrait, au moins dans ses débuts ; mais on a pu l'entendre de la bouche de Kahnweiler, au cours d'un entretien radiophonique certainement postérieur à la Seconde Guerre mondiale, et à propos, entre autres, de l'expressionnisme abstrait américain, assez longtemps accusé d'avoir « volé l'idée d'art moderne⁸ » à son légitime propriétaire : l'Europe, et particulièrement la France. Le contexte de cette déclaration, explicite ou implicite, je ne sais plus, était à peu près : « Ce n'est plus de la peinture, c'est de la décoration », et le propos sous-jacent, qu'une peinture non figurative, ou, dans les termes de Souriau – qui restent les plus neutres, ou les moins subrepticement judicatifs –, « présentative » (*versus* « représentative »), ne pouvait exercer d'autre fonction que « décorative », c'est-à-dire d'agrément esthétique au sens

le plus futilement hédoniste de ce dernier adjectif : hors de la figuration et de l'illusion de profondeur, point de salut, parce que point de peinture, mais simple décoration.

On sait⁹ que Matisse lui-même qualifiait ainsi son *Intérieur aux aubergines* de 1911 (donc postérieur d'un an à la « première aquarelle abstraite » de Kandinsky), qui ne peut évidemment en rien passer pour une toile abstraite – un « genre », ou « style », si c'en est un (pas vraiment, et j'y reviens), qu'il ne devait, notoirement, jamais pratiquer. Ce tableau ne relève d'ailleurs d'aucune des « manières », ou « périodes » successivement et largement illustrées par lui, de l'influence précoce de Cézanne aux gouaches découpées des dernières années en passant par le divisionnisme à la Seurat, le « fauvisme », ou les grands panneaux muraux de *La Danse* ou *La Musique*. Il n'est pourtant pas tout à fait isolé dans l'ensemble de l'œuvre, apparenté par son motif central à la *Nature morte aux aubergines*, également peinte à Collioure en septembre 1911 (mais l'*Intérieur* fut achevé quelques semaines plus tard à Issy-les-Moulineaux), et, par un autre trait, à *La Desserte rouge* (Paris, printemps-été 1908), à la *Nature morte, camaïeu bleu* (Paris, fin 1908-début 1909), et surtout à *L'Atelier rouge* (Issy, automne 1911) et au *Coin d'atelier* (Issy, printemps-été 1912). Ce trait commun, c'est évidemment la planéité, qui abolit presque absolument la profondeur, alignant les unes sur les autres, par continuité chromatique (*Desserte rouge*, *Atelier rouge*) et/ou par tel autre moyen (les motifs de la nappe et du mur dans la *Desserte*, du sol et du mur dans l'*Intérieur*), les surfaces horizontales (sol, table ou « desserte ») et verticales (murs, paravents, cheminées, portes, fenêtres) qui s'étalent ensemble dans le plan vertical du tableau, et dans un peu concevable espace à deux dimensions : « C'est peut-être la peinture de chevalet la plus plate qui ait jamais existé jusqu'alors », dira Greenberg¹⁰, dans une intention évidemment élogieuse, de *L'Atelier rouge* après l'avoir présenté comme « la plus abstraite des trois grandes vues d'atelier que l'artiste peignit en 1911 ». Et, si je rapproche « surtout » l'*Intérieur*, l'*Atelier* et le *Coin d'atelier*, c'est parce que, dans ces trois tableaux, la distorsion de perspective héritée de Cézanne s'applique à un type de motif qui n'est ni tout à fait une nature morte (fruits, pichets, etc., posés sur une table de guingois), ni bien sûr un paysage (Estaque ou Sainte-Victoire), mais bien un espace intérieur, disons une pièce ou un « coin » de pièce, dépourvu de présence humaine : en ce sens, l'« intérieur » est en lui-même une sorte de « genre », qu'ont autrefois illustré les Hollandais – évidemment sans l'effet de planéité qui nous intéresse ici.

Ce qui distingue pourtant l'*Intérieur* des deux autres tableaux dont je le rapproche, c'est l'absence du recours à la monochromie, et l'encombrement beaucoup plus poussé de la pièce, qui contraste avec la légèreté quasi japonaise des objets rassemblés, ou plutôt dispersés et comme suspendus, dans l'espace incertain de l'*Atelier*. Cet encombrement est aggravé jusqu'à l'étouffement par les teintes plutôt sombres¹¹ adoptées pour la plupart des surfaces, y compris celle de la petite table où se tiennent – on se demande par

quel miracle – deux poires vertes (?) et les trois aubergines éponymes, dont la teinte caractéristique semble étendre sa contagion à l'ensemble du tableau. L'étouffement tient d'ailleurs davantage à la prolifération des motifs décoratifs de ces surfaces qu'au nombre des objets présents et, semble-t-il, redoublés par leur reflet dans une glace verticale ; et les ouvertures procurées par une fenêtre (à droite) et une porte (au centre, dépassant à peine de la hauteur du paravent) n'apportent guère à la respiration du spectateur – bien du spectateur, puisque aucune (autre) présence humaine n'est ici perceptible.

Cette pesanteur substantielle, pour ainsi dire palpable, rend particulièrement paradoxal l'emploi, à ce sujet, et fût-ce par l'artiste lui-même, de la qualification de peinture « décorative », à moins qu'on ne transfère subrepticement cette notion de l'objet représenté (un intérieur effectivement décoré jusqu'à l'asphyxie) à sa représentation picturale. Quelque nuance positive ou négative qu'on y attache, il me semble que l'adjectif s'appliquerait plus justement à bien d'autres compositions de Matisse, de *Luxe, calme et volupté* (1904) aux parois et vitraux de la chapelle de Vence. Le propre de l'*Intérieur aux aubergines* est au contraire la façon dont, malgré ses dimensions imposantes pour un tel sujet, il concentre l'attention sur un spectacle silencieux, sans action ni évocation possible. Ni le cubisme, dont il est exactement contemporain, ni l'abstraction, dont, chronologiquement et stylistiquement, il accompagne de si près la naissance, n'ont poussé plus loin l'appel à la contemplation méditative. La fonction « décorative » est profondément étrangère à la relation que nous pouvons avoir à une œuvre picturale, quelque sujet qu'elle traite et à quelque style qu'elle ressortisse, quand cette relation, de fascination ou, comme disait (mieux, peut-être) Michael Fried, d'*absorption*, est aussi intense que celle que provoque un tableau comme celui-ci. « Décorer », c'est toujours décorer-quelque-chose, exercer son action d'ornement, ou parfois de simple remplissage, sur un espace extérieur à soi : celui d'une pièce pour un tableau, celui d'une façade, d'une place ou d'un jardin pour une sculpture, etc., l'*et cetera* pouvant d'ailleurs concerner aussi bien une œuvre musicale – musique d'ambiance, d'accompagnement (*muzak* de carlingue ou d'ascenseur), « d'ameublement », dit-on parfois non sans raison –, voire une production verbale – textes de divertissement, discours de circonstance et d'apparat. Attirer et captiver l'attention est une action d'un tout autre ordre, qui ne s'exerce qu'entre l'œuvre et son spectateur, lorsque cette œuvre « absorbe quasi littéralement le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer¹² ». C'est ce type d'action qui s'exerce ici – ni plus ni moins d'ailleurs que chez Rembrandt, chez Cézanne ou, disons au hasard, chez Pollock ou Rothko –, du moins lorsque la réponse du spectateur est de l'ordre que suppose Fried, et que je crois en l'occurrence partager avec d'autres. En somme, on ne peut dire qu'un tableau (ou peut-être toute autre œuvre) *est* ou non décoratif *en soi* : qu'il décore son environnement ou qu'il absorbe son spectateur, la décision ne lui en revient pas sans partage. « Décoratif » est typiquement un prédicat

esthétique, de fonction nécessairement appréciative – en l’occurrence plus fréquemment dépréciative –, qui n’exprime le plus souvent que l’indifférence à une œuvre chez celui qui l’énonce. Si Matisse s’est ici – sincèrement et non par pure modestie – défini comme décorateur, c’est à mon sens une manifestation de plus de ce fait bien connu, et vérifié à toute époque, que la pratique d’un grand artiste, fréquemment, devance ou déborde la conscience qu’il en a, ou croit en avoir, et qu’en prennent ses contemporains.

*

Arthur Danto remarque¹³ une différence caractéristique entre le mouvement dit « expressionniste abstrait » et ceux qui avaient marqué le tournant du siècle, comme l’impressionnisme, le fauvisme et le cubisme : ces trois mouvements-là se signalaient par une quasi totale homogénéité stylistique, qui – au moins pour le commun des amateurs – rendait à peu près indiscernables, dans les années 1860, les toiles de Monet, de Renoir, de Sisley, et, dans les années 1900, celles de Matisse et de Derain, ou celles de Picasso et de Braque. Rien au contraire n’est plus dissemblable que les manières de Pollock, de Kline, de Rothko, de De Kooning, de Still, de Motherwell ou de Newman, pour ne citer que les plus célèbres. On pourrait d’ailleurs en dire à peu près autant des maîtres de l’abstraction « continentale » : Kandinsky n’évoque guère Mondrian, et Bissière, Soulages, Poliakoff, Mathieu sont le plus souvent identifiables au premier coup d’œil, chacun dans sa sphère propre. Mais cette diversité n’avait rien de surprenant chez des artistes qui ne revendiquaient aucune véritable communauté d’école ; elle surprend davantage au sein d’un mouvement aussi fortement proclamé et solidaire que celui des abstraits américains, qu’aucune dénomination ne parvient d’ailleurs à définir ensemble de manière pertinente : *action painting* ou *peinture gestuelle* peut qualifier à la fois les *drippings* de Pollock et les *brushstrokes* de Kline ou de De Kooning, mais certainement pas les rectangles flottants de Rothko ou les *zips* de Newman, et pas davantage les monochromes de Reinhardt ou de Ryman ou les carrés soigneusement emboîtés d’Albers, et *expressionnisme* est, soit aussi peu extensif (motivé par la dynamique gestuelle des seuls premiers), soit beaucoup trop – si Newman est « expressionniste », alors on peut aussi bien, ou aussi mal, appliquer le même qualificatif à tout artiste, dont l’art exprime toujours quelque chose, ne serait-ce qu’au sens goodmanien (exemplification métaphorique), qui est sans doute le mieux fondé. Dans « expressionnisme abstrait », donc, l’adjectif seul est pertinent (du moins pour la période pendant laquelle tel ou tel de ces peintres a évité la figuration : ce n’est évidemment pas le cas des *Women* de De Kooning), mais lui-même pas très distinctif, à une époque où l’abstraction dominait largement la scène picturale internationale ; quant à « expressionnisme », ainsi appliqué à un groupe dont une partie seulement mérite au sens fort cette qualification (comme d’autres, en Europe, méritaient celle, quasi synonyme, d’« abstraction lyrique »), ce n’est guère, de ce fait,

qu'un label arbitraire et trompeur – mais ô combien efficace – pour distinguer de leurs confrères européens un groupe d'artistes dont le seul trait commun était d'exercer et d'exposer aux États-Unis, et plus précisément à (ou autour de) New York. Moyennant quoi, chacun d'eux œuvrait dans sa manière tout à fait propre, une fois dépassée pour certains une phase antérieure « pré-abstraite » dont Danto remarque encore à juste titre qu'elle ne présageait guère l'explosion géniale qui allait suivre. Tout se passe donc comme si l'abandon commun de la figuration avait libéré en chacun un potentiel d'originalité propre qui n'aurait pu se développer sans cette libération collective préalable. Ce caractère explosif (y compris, pour beaucoup, par sa brièveté, accidentelle ou non : Pollock et Kline meurent jeunes, Newman et Rothko ne leur survivent guère, De Kooning et Guston reviendront à la figuration, l'irruption du pop, du néo-dadaïsme et de l'art conceptuel donnent à tout cela un « coup de vieux » presque fatal) n'est propre aux États-Unis qu'en raison, sans doute, d'un retard culturel antérieur que vient compenser et « rattraper » cette accélération foudroyante. Le formidable « coup de jeune » inversement dû à l'abandon de la figuration me semble, en lui-même, aussi manifeste en Europe, chez des peintres jusqu'alors aussi incertains de leur voie. C'est d'ailleurs, apparemment, un trait assez général de l'histoire des arts : l'apparition d'un nouveau style exerce toujours un effet stimulant, ou « coup de fouet » – même lorsqu'elle atteint un artiste déjà largement confirmé, comme Manet tardivement touché par l'impressionnisme, ou Stravinski – bien après-coup – par le sérialisme. On pourrait sans doute en dire autant de l'émergence, ou de l'adoption par un artiste, d'un genre (Mozart transcendé par l'*opera buffa*, Chateaubriand par l'autobiographie, Rossellini ou De Sica par le néo-réalisme, Anthony Mann par le western, Jean-Pierre Melville par le policier noir) ou d'une technique : Nadar ou Steichen par la photographie, Schwitters par le collage. Arman désignait un soir ce moment de révélation, du moins en ce qui le concerne (accumulations), du mot qui s'impose : *Eurêka* ! Mais voilà : l'abstraction n'est à proprement parler ni un nouveau genre, ni une nouvelle technique (même si celles du *dripping* et du *brushstroke* n'auraient pu s'exercer aussi fortement sur un autre terrain), ni – encore moins – un nouveau style. Qui dit style commun dit, au moins dans une certaine mesure, similitude formelle (le gothique, le baroque, le romantisme, Monet-Renoir, Matisse-Derain, Braque-Picasso) ; rien de tel, sauf épigones mineurs, entre les tenants de la peinture abstraite, de Kandinsky à Diebenkorn : l'abstraction n'est pas un style commun, c'est plutôt la porte ouverte à une étonnante diversité de styles individuels – plus radicalement individuels et divers que ne le permettait jusqu'alors la commune contrainte figurative. Le pluralisme exubérant où Danto voit la marque de l'art post-moderniste, ou post-historique, a sans doute commencé, en peinture, avec cette « dé-définition »-là, qui fut bien typique de l'âge moderne, et qui reste sans équivalent dans toute l'histoire de l'art. Même si (ou puisque) la page en est tournée, il n'est pas temps de l'effacer.

La définition goodmanienne de l'expression comme exemplification métaphorique peut donc à la fois justifier l'emploi du terme *expressionnisme* et le révoquer comme d'application universelle, et donc nullement distinctif : tout art est, en ce sens, expressif, toute œuvre est expressive. Mais on pourrait en dire autant d'*impressionnisme*, au nom de cette remarque de Bergson : « L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer, il nous les suggère, et se passe volontiers de l'imitation de la nature quand il trouve des moyens plus efficaces¹⁴. » On ne pouvait mieux, en 1889, anticiper l'art visuel abstrait (peinture et sculpture) et justifier la manière dont il allait rejoindre les voies non mimétiques d'autres arts « présentatifs » comme la musique ou l'architecture. Tout art, en ce sens, est *impressif*, toute œuvre est *impressive*, et cette fonction impressive est évidemment liée à la fonction expressive telle que définie par Goodman, ou plutôt elle n'en est que l'autre face : l'œuvre *imprime*, au sens bergsonien, ce qu'elle exprime, au sens goodmanien, sous peine, comme suggère bien la phrase citée, de rester *inefficace*. Mais la vérité est plutôt qu'elle n'exprime que ce qu'elle imprime, car son message expressif dépend totalement de sa réception, qui concourt largement à le définir ; ce qu'elle imprime en moi dépend de moi (de ma nature et de ma culture) autant que d'elle : le jaune citron n'est pas gai en lui-même, le ton de *si* mineur n'est pas triste en lui-même, ils sont ce qu'ils me font – ce que je fais qu'ils me fassent. Expressive et/ou impressive, leur intention dépend toujours de mon attention.

Intention d'œuvre, intention de l'œuvre : il me semble que l'on confond un peu trop ces deux notions, quand on accuse la définition intentionaliste de l'art de tomber dans ce que Beardsley et Wimsatt appelaient l'*intentional fallacy*. Cette « illusion de l'intention » consiste à penser que l'intention signifiante que l'auteur a (éventuellement) placée dans son œuvre donne (donne seule et suffit à donner) la clef de cette œuvre, si clef il y a – autrement dit, que la seule *interprétation* correcte d'une œuvre est celle qu'en donne (encore éventuellement) son auteur, conformément à l'intention qu'il y mettrait (toujours éventuellement) en l'entreprenant. Cette croyance procède à coup sûr d'une confiance excessive en la capacité de l'auteur à *connaître* et à *réaliser* son intention. Valéry, qui juge à bon droit que « la critique regarde trop vers l'auteur » et pas assez vers le lecteur (« Le critique ne doit pas être un lecteur, mais le témoin d'un lecteur, celui qui le regarde lire et être mû »), ajoute presque aussitôt : « Quand l'ouvrage a paru, son interprétation par l'auteur n'a pas plus de valeur que toute autre par qui que ce soit. Si j'ai fait le portrait de Pierre, et si quelqu'un trouve que mon ouvrage ressemble à Jacques plus qu'à Pierre, je ne puis rien lui opposer – et son affirmation vaut la mienne. Mon intention n'est que mon intention et l'œuvre est l'œuvre¹⁵. »

(Notez que Valéry ne dit pas : « L'œuvre est *mon* œuvre. ») L'affirmation du peintre (ou de l'écrivain) vaut toutefois – ce que ne peut valoir celle de son contradicteur, et sous condition de véracité – comme une *information* sur son intention : il a *voulu* faire le portrait de Pierre, et de ce fait, son tableau (ou sa description) *est* bien un portrait de Pierre (je ne pense pas que Valéry ait voulu contester ce point), pour lequel, peut-être, Pierre a posé pendant quelques heures ou quelques années, comme une photographie « prise » par un objectif dirigé vers Pierre ne peut être qu'une photo de Pierre – mais un portrait de Pierre qui pourrait, de manière sans doute purement attentionnelle, ressembler davantage à Jacques, comme Marx et Engels jugeaient révolutionnaire une œuvre écrite, selon son auteur, « à la lueur de deux Vérités éternelles : la Religion, la Monarchie ». L'intention du peintre (ou de l'écrivain) est son intention et son œuvre est (une) œuvre, sur la signification de laquelle toute affirmation vaut la sienne. Le sens d'une œuvre se joue, non entre l'œuvre et l'artiste, mais entre l'œuvre et son public.

Exit donc, dès lors que « l'ouvrage a paru », l'*intention de l'œuvre*. Mais l'*intention d'œuvre* est une autre affaire. Elle consiste en ce que l'être (le plus souvent humain) qui produit un objet (physique, comme un tableau ou une sculpture, idéal, comme un texte ou une partition, ou « conceptuel », comme le fait de convier le public à une galerie « fermée pour toute la durée de l'exposition¹⁶ ») pose, pour cet objet, une candidature à l'appréciation esthétique positive. Si l'on définit l'œuvre d'art en ces termes, l'*intention d'œuvre* est un autre nom pour la candidature, ou la production d'un objet candidat, à une telle appréciation. Cette intention-là peut certes être contestée par celui que Valéry appelle « qui que ce soit », c'est-à-dire par le public, individuel ou collectif, de l'œuvre, mais de nouveau le témoignage de l'auteur, sous réserve de véracité, vaut information, et pour le coup cette information est péremptoire, parce que définitoire du statut d'œuvre de l'œuvre. Je ne puis contester l'intention d'œuvre sans contester le fait que « l'œuvre soit [une] œuvre », car sans intention d'œuvre il n'est pas d'œuvre, mais tout au plus (je ne dis pas que cela vaille moins, mais c'est une autre valeur) un objet esthétique, c'est-à-dire un objet à fonction esthétique seulement attentionnelle, comme tout être (humain ou non) peut en produire sans aucunement viser cette appréciation – comme lorsque je fais, sans y songer, une boulette de papier et que « qui que ce soit » trouve cette boulette agréable (ou désagréable) à contempler. Bref, contester l'*intention de l'œuvre* est le droit de tout un chacun, dont l'exercice n'attente nullement à son être-œuvre, ou *opéralité* (c'en serait plutôt une sorte de ratification indirecte), mais contester son *intention d'œuvre* entraîne *ipso facto* que l'on conteste son statut d'œuvre – mais non nécessairement d'objet esthétique, ou si l'on veut, puisqu'il s'agit d'un artefact, d'œuvre involontaire. En revanche, je puis fort bien reconnaître son intention, et donc son statut, d'œuvre, et lui refuser l'appréciation positive qu'elle est, par définition, censée solliciter. Mais ce refus confirme généralement cette reconnaissance.

« Généralement », parce qu'il se peut après tout que j'apprécie, bien ou mal, un objet (pour moi) esthétique sans savoir qu'il (ou : s'il) s'agit d'une œuvre d'art. Mais, si l'on m'informe de son statut, c'est-à-dire de son intention, je n'ai aucun droit de contester ce statut, qui ne dépend, lui, aucunement de mon attention, et qui, en retour, n'exerce aucune influence légitime sur mon appréciation – sinon peut-être aggraver un jugement négatif (« Si cet objet prétend être une œuvre d'art, sa laideur est d'autant plus impardonnable »), ou au contraire renforcer un jugement positif : « Si cet objet n'a aucune prétention au statut d'œuvre, son mérite esthétique n'en est que plus grand. »

*

Pour qui trouve le « beau artistique » toujours un peu trop *voulu*, comme dit Taine (et, me semble-t-il, comme pense Kant), la photographie présente cet avantage d'être, presque sans doute, un produit humain (presque, parce qu'un singe peut bien avoir déclenché l'appareil), mais dont la réussite comporte toujours une part de hasard (de chance), que l'on peut, avec ce qu'il faut de mauvaise foi, attribuer à la « nature ». En ce sens, il n'y aurait pas de « bons » ni de « mauvais » photographes, il y aurait seulement de bonnes et de mauvaises photos, ou plutôt des photos qui me plaisent et d'autres qui me déplaisent, sans que l'art du photographe y soit toujours pour autant qu'on le dit, le plus mauvais pouvant toujours produire, ou plutôt *trouver*, la meilleure. Il y a pourtant de grands photographes : ceux qui savent le mieux saisir (mériter ?) la chance, et sans doute *éliminer* ce qui n'en comporte aucune. À ce choix près, la photo est, comme dit Barthes, « un art *peu sûr* » (Schaeffer dit : « précaire¹⁷ »). Art peu sûr, parce que l'artiste n'y est jamais d'avance sûr d'aucune de ses œuvres, mais aussi parce que le spectateur n'est jamais sûr, après coup, de devoir considérer comme une œuvre une photo qui lui plaît : tantôt parce que l'intention d'œuvre n'y est pas certaine (le photographe a pu ne viser qu'un document), tantôt parce que l'intention d'œuvre a pu y être aidée, empêchée, ou diversement troublée par le hasard. L'incertitude sur (la nature de) sa source ne fait, ici encore, qu'augmenter l'intensité du plaisir.

Cette incertitude est sans doute – mais à un degré moindre – présente en tout art, ou non-art : comment mesurer, dans les « réussites » du style de Saint-Simon, ce qui procède d'une intention et ce qui relève d'une heureuse négligence, voire d'une plaisante maladresse ? « Le vrai poète, dit quelque part Borges, n'est pas celui qui invente, mais celui qui découvre » ; mais « découvrir », c'est souvent trouver ce qu'on ne cherchait pas. Ce qui ne dispense pas de chercher, bien au contraire : on ne trouve, souvent, ceci qu'en cherchant cela.

*

Une différence essentielle entre la « révolution » apportée par l'art visuel

« contemporain » et les innovations artistiques du passé, même récent, tient peut-être à ceci : ces innovations ré(tro)agissaient constamment sur la perception des œuvres antérieures, en sorte que Cézanne, comme on l'a dit cent fois, modifiait notre vision de Chardin, Braque notre vision de Cézanne, de Staël notre vision de Braque, etc., et ces modifications successives semblaient à chaque étape procéder d'un aspect jusque-là méconnu des formes passées. L'illustration la plus frappante et la plus massive de ce processus (la dernière, apparemment) fut la peinture « abstraite », qui, par un effet en retour aussi simple qu'efficace, invite à considérer l'ensemble de la peinture figurative comme autant d'objets formels, indépendamment de leur contenu iconique – considération qui, bien entendu, ne se *substitue* pas à celle de ce contenu, mais qui s'y ajoute plus intensément que par le passé : je continue de regarder un Vermeer comme une toile hollandaise (presque) classique, mais j'y vois en outre ce que la contemplation de Klee, de Matisse ou de Mondrian me permet aujourd'hui d'y voir, et que nul ne songeait à y chercher avant l'émergence de ce nouveau paradigme. C'est un peu ce que Proust appelait, sur un autre terrain, le « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » : le côté Mondrian de Vermeer existait, si l'on veut, avant Mondrian, mais il fallait que Mondrian fût passé par là pour que ce « côté » vînt au jour. C'est encore ce qu'on appelle, depuis Borges, « inventer ses précurseurs » : chaque artiste ou groupe d'artistes (impressionnistes, fauvistes, cubistes, abstraits...) n'invente en réalité qu'un style dont l'effet sur notre perception de ses prédécesseurs contribue à les *convertir* en ses « précurseurs ».

*

Le propre de l'art dit contemporain, donc, tient peut-être à ceci, qu'au lieu d'agir sur notre vision (du monde et, par contrecoup, de l'art antérieur), il déplace le point d'application de l'accomplissement artistique, et de la relation esthétique du public à cet accomplissement, du champ de la vision vers un autre champ, que l'on a qualifié, un peu en cours de route (après Warhol et le pop art, et donc bien après Duchamp), de « conceptuel ». Ce qualificatif, qui n'est revendiqué *stricto sensu* que par un courant contemporain parmi d'autres, s'applique assez légitimement, en un sens élargi, à l'ensemble de ce nouvel « état de l'art¹⁸ », dont la sanction revendiquée, et parfois obtenue, n'est plus à proprement parler une appréciation esthétique, avec ce que cette notion peut comporter d'adhérence à ce que Kant appelait les « attraites » du plaisir d'agrément, mais une sorte de reconnaissance intellectuelle qui ne doit plus rien à la satisfaction des sens. Dans un premier temps, cet art ne cherche ni ne parvient à *plaire*, mais seulement à surprendre son public – en espérant ou non que cet effet premier de surprise procurera un effet second d'admiration. Je dis « seulement », parce que l'effet de surprise n'a jamais manqué aux innovations antérieures ; mais, comme le disait encore Proust à propos de Renoir (et, dans l'ordre fictionnel,

de son Elstir), il procédait d'un changement de vision, et cédait progressivement la place à une sorte d'élargissement du champ visuel : « On peut maintenant voir les choses comme ça. » La surprise déterminée par les productions de l'art contemporain ne procède pas d'un tel changement de vision, mais plutôt, comme le suggérait dès 1972 le titre d'un ouvrage célèbre de Harold Rosenberg¹⁹, d'un changement de *définition*, voire d'un abandon de toute définition. Comme toute autre, celle-ci porte sur un concept, et le concept ici modifié, ou plutôt déconstruit (« dé-défini »), est celui de l'art lui-même ou, pour le moins, de l'art en question – et l'on peut donner ici leur sens fort aux mots : *en question*.

*

On pourrait bien, rétrospectivement, chercher dans l'avènement de l'art abstrait un changement de paradigme aussi radical, puisque la peinture y perdait un trait jusque-là définitoire (de et par sa fonction) : la représentation d'objets du monde ; mais l'autre trait (de et par son moyen) subsistait : la présence de formes et de couleurs étalées sur un support, cette présence que Maurice Denis avait déjà érigée en critère décisif (« surface plane couverte de couleurs en un certain ordre disposées »). Avec Kandinsky et Mondrian, la peinture cessait d'être « au service » d'une *mimèsis* et passait d'une fonction « représentative » à une fonction seulement « présentative », mais elle ne faisait de la sorte que s'émanciper, et donc s'accomplir glorieusement en se recentrant, comme le proclamera à peu près Clement Greenberg²⁰, sur son « essence » – ce qui suppose que l'essence d'un art consiste dans ses moyens plutôt que dans sa fin. Cette supposition n'a rien d'absurde, si l'on considère que les moyens d'un art (par exemple, l'emploi de lignes et de couleurs disposées sur un support à deux dimensions) lui sont plus spécifiques que sa fin – par exemple, une représentation du monde que la peinture figurative partageait depuis toujours, par d'autres moyens, avec la sculpture et la littérature, et depuis peu avec la photographie.

On peut encore justifier le propos de Greenberg d'une autre façon. Souriau explique que les arts représentatifs se caractérisent par un dédoublement de leurs « sujets d'inhérence » ; par exemple, un tableau représentant un paysage comporte deux « sujets d'inhérence » : son propre aspect visuel, lignes et couleurs, et le paysage qu'il représente (Panofsky a montré de son côté que ce « dédoublement » pouvait, dans d'autres cas, comporter plus de deux niveaux iconologiques, ce que Souriau confirme sans doute en parlant aussi de « *pluralité* des sujets d'inhérence »). Un morceau de musique (art seulement présentatif) ne comporte aucune pluralité de cet ordre, puisqu'il ne comporte aucune *aboutness* ou « structure de renvoi » à autre chose qu'elle-même : « dans les arts présentatifs, œuvre et objet se confondent²¹ ». (Greenberg dira, comme en écho : « Le contenu doit se dissoudre si complètement dans la forme que l'œuvre, plastique ou littéraire, ne peut se réduire, ni en totalité ni en partie, à quoi que ce soit d'autre qu'elle-

même²² »). Par cet abandon d'un « sujet d'inhérence » extérieur à son objet (d'immanence) que constituait le passage au mode présentatif, la peinture non figurative constituait ses œuvres en objets absolus, délivrés de toute fonction extérieure à eux-mêmes, et semblait ainsi accéder à un statut plus purement esthétique – celui, comme on l'a dit si souvent au début du XX^e siècle, de la musique, auquel tous les arts étaient censés aspirer²³ – et l'on sait comment cette aspiration se manifeste, ou du moins se proclame, en littérature dans l'opposition (chez Mallarmé, Valéry, Sartre, Jakobson, et autres) entre discours ordinaire et « langage poétique », ou, de façon peut-être moins utopique, dans l'idée qu'un texte poétique est essentiellement « intraduisible », dans une autre langue ou par un autre texte : à la confusion posée par Souriau entre « œuvre et objet » répond ici l'« indissolubilité du son et du sens », qui fait selon Valéry la « valeur d'un poème²⁴ ».

Il peut sembler difficile de concilier ces deux justifications, l'une par la spécificité du medium propre à chaque art, l'autre par l'aspiration commune de tous les arts aux « conditions » d'un seul d'entre eux : la musique. La conciliation consiste sans doute en ceci, que la musique offre *l'exemple* d'un art capable de s'en tenir à (de se concentrer sur) la spécificité de son matériau, exemple que chacun des autres devrait suivre en s'en tenant à la spécificité du sien propre : que la peinture, par exemple, se rende aussi « purement » picturale (*painterly*) que la musique sait depuis toujours être « purement » musicale. La vraie question est peut-être de savoir si l'exaltation (qui n'est pas chez Souriau, mais bien chez Pater, chez Greenberg et chez quelques autres) de cet effort – si j'ose dire – de *purification esthétique*²⁵ ne procède pas d'une conception un peu naïve, ou simpliste, de l'investissement esthétique : si, comme je le crois, une telle relation peut affecter n'importe quel objet, matériel ou idéal, il n'y a aucune raison pour qu'elle n'investisse pas aussi bien la fonction (représentative, utilitaire, etc.) d'une œuvre, ou du moins la manière dont elle s'en acquitte ; l'accomplissement artistique d'un édifice ou d'un discours tient autant à son efficacité pratique qu'à son aspect formel. S'il est ontologiquement légitime, et même nécessaire, de distinguer en art les statuts représentatif et présentatif, et s'il est historiquement correct de décrire l'évolution de la peinture, du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e (de Manet à Pollock), comme un mouvement progressif et presque continu du premier au second « état », rien ne justifie en principe une valorisation du second par rapport au premier, valorisation – ou, si l'on veut, interprétation de l'adjectif *progressif* comme signifiant : « porteur d'un progrès esthétique » – qui ne peut résulter que d'une préférence, individuelle ou collective.

*

Le paradigme de l'art contemporain consiste, lui, non plus à émanciper ses œuvres en élargissant sa définition (par abandon d'un trait fonctionnel comme la représentation), mais plutôt à s'émanciper lui-même de toute définition. Cette formule (que je ne fais encore une fois qu'emprunter à

Rosenberg) me semble plus large et plus radicale que celle qui prendrait seulement en compte, et à la lettre, comme je le faisais plus haut, le propos d'art « conceptuel » – si décisif soit-il dans le processus de dé-définition. Ce propos-là, en lui-même fort définissable, n'est après tout nullement impossible à appliquer, rétroactivement, à certains accomplissements de l'art (peinture ou autre) antérieur, puisque toute œuvre peut, avec ou sans perte, être réduite à son concept²⁶. Mais une dé-définition radicale, qui apparaît comme le geste le plus caractéristique et le plus légitime de l'art contemporain, n'est apparemment susceptible d'aucune application rétroactive – ni d'ailleurs, me semble-t-il, d'aucune application d'aucune sorte, hors d'une revendication, plus ou moins largement acceptée, d'appartenance (sans autre spécification) aux manifestations du « monde de l'art ». Que cet état de l'art soit esthétiquement difficile à respirer n'est peut-être pas une raison suffisante pour le rejeter. Pour parodier Valéry parlant d'autre chose, « *indéfinissable* entre dans [sa] définition » ; « l'impossibilité de [le] définir combinée avec l'impossibilité de [le] nier » constitue peut-être l'« essence » de cet art sans essence.

Danto oppose donc justement²⁷ au propos « purificateur » de l'art moderne, où chaque art visait à accomplir son essence exclusive, le propos inversement « créolisateur » (c'est son mot) de l'art contemporain ou « post-historique », qui triomphe et prospère dans le dédain des catégories, et pour qui les frontières entre les arts doivent être au plus tôt abolies. Mais on ne devrait jamais oublier non plus que cette révolution-là, plus encore que les précédentes, touche surtout les arts dits, sans doute plus commodément que correctement, *visuels*, quelque part entre peinture, sculpture, aménagements d'intérieurs (« installations ») et d'extérieurs (*land art*). Elle ne touche que très marginalement la musique, la littérature, et même l'architecture, qui doit bien se contenter, depuis quelques décennies, du qualificatif moins engagé et plus évasif de « post-moderne ». Greenberg reconnaissait déjà cette limitation pour le compte du modernisme : « Ce processus d'autopurification semble s'être arrêté en littérature tout simplement parce que celle-ci a moins de conventions à éliminer avant d'arriver à celles qui lui sont essentielles. En musique, le même processus, s'il ne s'est pas arrêté, semble s'être ralenti après avoir évolué très vite, la plupart des conventions superflues de la musique s'étant révélées relativement faciles à déterminer²⁸. » Le fait est peut-être, plutôt, que la littérature ne pouvait, sans disparaître, « éliminer » la fonction signifiante de la langue qui entre depuis toujours dans sa définition ; quant à la musique, ses innovations modernistes, comme l'atonalité, le sérialisme ou l'électro-acoustique, n'ont pas eu grand rapport, et pour cause, avec la « purification esthétique » propre à la peinture non figurative, et – à l'exception d'une mémorable performance conceptuelle de John Cage²⁹ – ses éventuelles innovations post-modernistes similaires ou parallèles à celles des arts visuels tardent un peu à se faire jour ; celles de la littérature seraient peut-être à chercher, *mutatis mutandis*, dans les productions à contraintes de type

Oulipo, comme *La Disparition* de Perec, à condition toutefois que l'on tienne le jeu conceptuel sur la contrainte (ici, le lipogramme en *e*) pour plus pertinent que la signification descriptive, narrative ou expressive du texte produit.

Ces tentatives d'assimilation sont donc un peu hasardeuses. Faire de l'abolition des frontières et des définitions génériques le paradigme de l'art contemporain dans son ensemble procède d'une généralisation abusive, ou plutôt d'une illusion de spécialiste : cette tendance à la « dé-définition » n'est peut-être ni si récente, ni si universelle qu'on le proclame parfois. Même si « l'art » en général est aujourd'hui en question, la question posée n'est apparemment pas la même pour tous les arts, ni bien sûr la réponse.

1. *La Ruelle*, 54,3 × 44 cm, Rijksmuseum, Amsterdam ; *Vue de Delft*, 98,5 × 118,5 cm, Mauritshuis, La Haye.
2. *Œuvres en prose*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 182.
3. L'expression est empruntée à Roberto Longhi, *Paragone*, 1952, qui la motive par les « tuiles scintillantes » de la *Vue de Delft* ; mais le thème en est courant, au moins à propos des scènes d'intérieur, par exemple chez Charles de Tolnay : « Les peintures de Vermeer peuvent sans doute être définies comme les plus parfaites natures mortes de l'art européen – natures mortes au sens original du mot, c'est-à-dire "vie silencieuse", *still-life*, *Still-Leben* » (« L'atelier de Vermeer », *Gazette des Beaux-Arts*, 1953 ; je trouve ces commentaires, et l'appréciation de Lieberman, dans *Tout l'Œuvre peint de Vermeer de Delft*, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'art », 1968, p. 13).
4. 64 × 80 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge, Royaume-Uni. Voir la Notice de Françoise Cachin, Catalogue de l'exposition de 1983 (Grand Palais – Metropolitan Museum), p. 396-400.
5. *Nana*, in *Les Rougon-Macquart*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1299.
6. *La Place du Théâtre-Français*, 1898, Los Angeles County Museum.
7. *La Rue Mosnier au bec de gaz*, The Art Institute of Chicago.
8. Serge Guilbaud, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
9. Voir Dominique Fourcade, « Rêver à trois aubergines », *Critique*, n° 324, mai 1974. Le catalogue de l'exposition de 1993 (*Henri Matisse 1904-1917*, Centre Georges Pompidou) cite encore comme relative à ce tableau cette phrase du peintre : « Je suis très pris en ce moment par un travail décoratif important » (à Ivan Morosoff, 19 septembre 1911). Le tableau (détrempe à la colle sur toile, 212 × 246 cm) est au musée de Grenoble.
10. 1963, cité dans le catalogue de l'exposition susdite, p. 481.
11. Ou assombries depuis lors ? L'aquarelle homonyme sans doute exécutée d'après la toile présente des tons beaucoup plus clairs, sans qu'on puisse dire si cette différence tient à celle des techniques (elle témoigne aussi de la présence originelle d'un cadre peint supprimé par la suite).
12. J'emprunte, un peu hors contexte, cette description à Michael Fried, *La Place du spectateur*, trad. fr., Gallimard, 1990, p. III, dont le titre original (1980) était *Absorption and Theatricality*.
13. « Willem De Kooning », in *The Madonna of the Future*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2000.
14. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, PUF, 1991, p. 14.
15. *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 557.
16. Robert Barry, Amsterdam, 1969. Je sais bien que l'art conceptuel, depuis les *ready-made* de Duchamp, prétend généralement ne pas solliciter l'appréciation esthétique, mais une reconnaissance d'un autre type, de préférence indéfinissable ; mais je ne crois guère à cette prétention-là, ou plutôt je pense

- qu'elle fait partie de celle qu'elle dénie.
17. Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Éd. du Seuil, 1987.
18. C'est le titre d'un recueil de critique d'art d'Arthur Danto : *The State of the Art*, New York, Prentice Hall Press, 1987.
19. *La Dé-définition de l'art*, trad. fr., Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992.
20. C'est du moins par cette formule que l'on résume couramment sa prédication moderniste. « Il semble, écrit-il lui-même, que ce soit une loi du modernisme [...] que les conventions non essentielles à la viabilité d'un moyen d'expression (*medium*) soient rejetées aussitôt que reconnues. Ce processus d'autopurification... » (« Peinture à l'américaine, 1955-1958 », in *Art et Culture* [1961], trad. fr., Macula, 1988, p. 226). Il s'agit en effet d'« éliminer [...] tout élément quel qu'il fût, susceptible d'être emprunté au médium de quelque autre art ou d'être emprunté par lui » (« Modernist Painting » [1960], in *The Collected Essays and Criticism*, t. IV, Chicago University Press, 1993, p. 86).
21. *La Correspondance des arts*, Flammarion, 1947, p. 65.
22. « Avant-garde et kitsch », in *Art et Culture*, *op. cit.*, p. 12.
23. La formule originale (« Tout art aspire constamment aux conditions de la musique ») est dans les *Essais sur l'art et la Renaissance* de Walter Pater, publiés en 1873 ; trad. fr., Klincksieck, 1985.
24. *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1333. Valéry confirme ailleurs, *a contrario*, ce statut particulier du poème : « Est prose l'écrit qui a un but exprimable par un autre écrit » (*Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 555) ; c'est sans doute faire peu de cas de la dimension stylistique de la prose, et donc de sa capacité artistique à unir forme et sens, mais il est vrai que le mot *but* porte un peu plus loin que le simple effet (esthétique) de sens.
25. Greenberg, on l'a vu, parle d'« autopurification », et précise ailleurs : « "Pureté" voulait dire autodéfinition » (« Modernist Painting », art. cité).
26. Voir « L'état conceptuel », in *L'Œuvre de l'art*, t. I, Éd. du Seuil, 1994, p. 154-176.
27. « Nan Goldin's World », in *The Madonna of the Future*, *op. cit.*
28. « Peinture à l'américaine », art. cité, p. 226.
29. Je pense évidemment à son 4'33'', *Tacet pour n'importe quel instrument* (1952), récital silencieux plus proche du *happening* (par les réactions attendues du public) que de la performance musicale.

Chateaubriand et rien

Un vrai héros calvinien, mais dans le désordre : enfant et adolescent, chevalier perché, sur un pieu de la grève au long du *Sillon*, à la cime d'un orme du côté de Dol pour dénicher des œufs de pie, dans un saule au-delà du grand Mail de Combourg, entre « nymphe » et fauvettes¹ ; plus tard et sans cesse vicomte pourfendu, ou pour le moins morfondu, par l'Histoire ; et toujours espèce, plus ou moins, de baron inexistant, puisque toujours rebuté, voire ignoré, de ceux qu'il aurait encore consenti à servir, sauf le mépris. Le fameux dilemme hugolien, il l'a rencontré tout le premier, et l'a vite résolu en se proclamant constamment à la fois Chateaubriand *et* rien. Mais j'avais tort d'invoquer ces quartiers qui n'en sont plus dans la « nouvelle société » issue de la Révolution où, « né gentilhomme », il ne sera que François de Chateaubriand, et sans regret apparent : « Je préfère mon nom à mon titre². » C'est évidemment façon de dire, car un tel nom vaut titre. Encore faut-il le mériter.

*

Presque aucune de ses œuvres – serait-ce son côté post-moderne ? – n'est génériquement bien définie : l'*Essai historique* est, de son aveu, un « véritable chaos³ » ; le *Génie du christianisme*, plus discipliné à bien des égards, n'en comportait pas moins, jusqu'à l'édition Ballanche de 1809, ces deux « épisodes » baladeurs que sont *Atala* et *René*, eux-mêmes arrachés à cet autre ensemble hybride, mi-épique mi-romanesque (« le premier volume s'élève à la dignité de l'épopée, comme dans *Les Martyrs* ; le second descend à la narration ordinaire, comme dans *Atala* et dans *René*⁴ »), que sont devenus, à force de remaniements incomplets d'un « magma⁵ » originel, *Les Natchez*, où ils figureraient aussi légitimement – ce qui les prive, au moins du point de vue génétique, du statut autonome de roman ; *Les Martyrs* eux-mêmes, ancêtres du péplum, présentent bien une sorte d'épopée, mais romanesque, et en prose ; la *Vie de Rancé* n'est en rien la biographie que promet son titre ; je ne vois guère que *Moïse*, tragédie en bonne (?) et due forme, et le *Dernier Abencérage*, nouvelle « hispano-mauresque » (Maurice Regard), qui entrent à

peu près dans les catégories génériques de leur temps.

Quant aux *Mémoires* eux-mêmes, on sait bien qu'ils hésitent constamment entre autobiographie personnelle, vrais Mémoires politiques, histoire pure et simple (les six livres sur Napoléon) et témoignage quotidien, ou, comme dira Hugo, « choses vues ». À ce compte, il est tentant de leur rattacher, non seulement, comme l'a fait Maurice Levaillant dans son édition du Centenaire, une bonne part (pourquoi pas l'ensemble ? on sait que Chateaubriand lui-même y songeait en 1841) du *Congrès de Vérone*, mais encore les divers récits de voyage (en Amérique, en Italie, à Clermont, au mont Blanc, en Orient, en Espagne), dont le rapport aux *Mémoires* est tout aussi ambigu – à la fois extérieurs (et publiés comme tels dans quelques volumes des *Œuvres complètes*) et plus ou moins partiellement intégrés après coup –, et la masse des textes et discours politiques, dont une part – mais seulement une part – se retrouve, bien légitimement, insérée dans les *Mémoires*. D'ailleurs, si l'on voulait prendre à la lettre une phrase, que nous retrouverons, de la Préface de l'*Essai*, on devrait pour le moins leur annexer la totalité des « ouvrages » de leur auteur, à titre de « matériaux » et « pièces justificatives ». Le « monstre philologique⁶ » de Levaillant est plus qu'à moitié préfiguré par le monstre générique et génétique que constitue l'œuvre entier de Chateaubriand.

Ne poussons pas trop loin ce bouchon : si l'on adopte la distinction rustique et commode, proposée par je ne sais qui, entre *fiction* et *diction*, on voit cet ensemble se partager en deux massifs plus ou moins distincts : d'un côté, donc, les œuvres de fiction, romans, nouvelles, épopées, tragédie, de l'autre les œuvres de diction, c'est-à-dire par définition tout ce reste qui ne procède pas d'un acte fictionnel, mais qui met explicitement en jeu la personne privée et publique de l'auteur dans sa vie, ses actions, ses fonctions, ses opinions, ses expériences, ses connaissances livresques et autres, ses goûts, ses sentiments et ses passions – ou du moins sa passion, peut-être unique, pour la mer. Cette part, on le sait, n'est pas seulement la plus large en quantité, elle est aussi, aujourd'hui du moins, et pour des raisons qui tiennent sans doute autant à nous qu'à elle, la plus *vivante* – au sens où Croce prétendait distinguer ce qui, de la philosophie de Hegel, était pour lui vivant de ce qui en était mort. Étant donné le rôle central et fédérateur que jouent ici les *Mémoires*, et le souhait manifeste de leur auteur, certes utopique, d'y rapporter tout le reste, il ne me semble pas illégitime d'englober ce vaste ensemble dictionnel sous la notion, proposée par Philippe Lejeune à propos d'André Gide⁷, d'*espace autobiographique*. Cette notion, on s'en souvient, contribuait, entre autres, à élargir d'une sorte de halo existentiel le corpus, défini *a contrario* d'une manière très stricte, de l'autobiographie proprement dite – corpus dont Lejeune excluait expressément les Mémoires en général, en raison de leur propos insuffisamment intime ou personnel. On sait que le passage de l'autobiographie personnelle à des Mémoires plus ouverts sur la fresque historique (« l'épopée de mon temps⁸ ») s'illustre au moins, à partir de

1828, par la transformation en *Mémoires d'outre-tombe* de ces *Mémoires de ma vie* achevés en 1822, et dont il nous reste les trois (sur douze) premiers livres, prétendument « commencés en 1809⁹ », rédigés en fait pour l'essentiel entre 1811 et 1817, mais, semble-t-il, révisés en 1822 (il ne s'agit donc pas exactement d'une *toute première* version¹⁰), confiés alors à Juliette Récamier, copiés par les soins de celle-ci en 1826 et fréquemment publiés depuis 1874 – et qui induisent au passage un troublant effet d'avant-texte, et donc de « bougé » par rapport aux trois premiers livres de l'ouvrage final. Cet espace dictionnel, autobiographique et/ou mémorialiste, s'esquisse en fait dès le « terrible manuscrit » des notes américaines, « source » d'une grande part de la suite¹¹, et se déclare dès l'*Essai*, que sa Notice originale de 1797 présente comme « une espèce de journal régulier de ses excursions mentales, un registre de ses sentiments, de ses idées¹² ». Il y a donc autant de *Mémoires* dans ces essais (aux divers sens de ce mot) qu'il y aura d'essais dans les *Mémoires*.

Il y a aussi, sans doute, beaucoup de parti pris, voire d'injustice, dans un privilège d'attention accordé à la part non fictionnelle de l'œuvre – sans compter la porosité manifeste d'une telle frontière chez l'auteur, par exemple, de *René*. Ce privilège, je ne prétends donc pas le défendre plus qu'il ne le mérite, et moins encore le donner en exemple. Je vois pourtant que l'auteur lui-même semble parfois le soutenir ici ou là : on connaît ces « adieux à la muse » qui ouvrent, en 1809, le dernier livre des *Martyrs*, et qui annoncent que les « Vierges austères » de l'indépendance et de la vertu (!) viennent fermer pour lui le « livre de la Poésie », et lui ouvrir les « pages de l'Histoire. J'ai consacré l'âge des illusions à la riante peinture du mensonge : j'emploierai l'âge des regrets au tableau sévère de la vérité¹³ » – mais la dernière œuvre de « poésie » viendra quelques mois plus tard, comme un repentir dans le repentir, avec le *Dernier Abencérage*. Cette rupture générique n'engage en principe que l'auteur, mais on trouve ailleurs une protestation moins emphatique mais aussi vive, et de portée plus générale : « Est-ce qu'on ne pourrait pas convenir que les arts d'imagination ont un peu trop dominé dans le siècle de Louis XIV ? [Cette « domination » me semble plutôt discutable] [...] que le style du jour connaît réellement plus de formes ; que la liberté que l'on a de traiter tous les sujets a mis en circulation un plus grand nombre de vérités ; que les sciences ont donné plus de fermeté aux esprits et de précision aux idées¹⁴ ? » *Liberté, sciences, vérité, fermeté des esprits, précision des idées*, voilà décidément de bien grands mots pour couvrir un changement de registre qui doit sans doute un peu moins à un tournant de l'Histoire : depuis Hérodote ou Platon (au moins), la littérature sait « traiter de tous les sujets » sans se laisser « dominer » par une « imagination » qui ne manque pas, au reste, de trouver autant son compte dans le « tableau sévère de la vérité » que dans la « riante peinture du mensonge ». « Fiction » n'est pas plus mensonge que « diction » n'est « vérité ».

Né à Saint-Malo, il ne cessera de se proclamer breton (si la France est sa « patrie », la Bretagne reste sa « matrice¹⁵ »), non sans les forts accents d'insoumission que la chose implique, surtout pour un sang-bleu hostile de toujours au pouvoir royal : « L'éloignement pour la cour était naturel à tout Breton, et particulièrement à mon père. L'aristocratie de nos États fortifiait en lui ce sentiment¹⁶. » Né gentilhomme et breton, donc deux fois gentilhomme, « j'ai profité du hasard de mon berceau, j'ai gardé cet amour plus ferme de la liberté qui appartient principalement à l'aristocratie dont la dernière heure est sonnée. L'aristocratie a trois âges successifs : l'âge des supériorités, l'âge des privilèges, l'âge des vanités ; sortie du premier, elle dégénère dans le second et s'éteint dans le dernier ». Tout « éteinte » qu'elle est, il lui reste cet amour de la liberté qui l'associe, un temps, aux premiers mouvements de toute révolution : « Les plus grands coups portés à l'antique constitution de l'État le furent par des gentilshommes [il s'agit ici de l'abolition, le 4 août, des privilèges féodaux]. Les patriciens commencèrent la Révolution, les plébéiens l'achevèrent : comme la vieille France avait dû sa gloire à la noblesse française, la jeune France lui doit sa liberté, si liberté il y a pour la France¹⁷. » Après quoi, les choses viennent à se gâter, pour diverses raisons d'incompatibilité, dont celle-ci, que l'amour de la liberté n'est pas le vrai motif de toute révolution : de l'américaine, sans doute, qui est de fait une guerre d'indépendance, mais la française révèle vite son goût dominant – celui des « plébéiens » – pour l'égalité, qui vient l'« achever », aussi dans le mauvais sens du verbe, dans le despotisme de la Terreur, puis de l'Empire. On lit ailleurs : « La nation française n'aime pas au fond cette liberté ; mais elle adore l'égalité...¹⁸ », « L'égalité absolue a été le principe réel de la Révolution française¹⁹ », ou : « la passion française, l'égalité...²⁰ », ou : « Cette nation volage, qui n'aima jamais la liberté que par boutades, mais qui est constamment affolée d'égalité...²¹. » Cette égalité dont la nation s'affole, c'est ce qu'il appelle parfois le *niveau* : « ce sentiment du niveau social qui a pénétré les esprits et qui agit sur les masses sans qu'elles s'en doutent » fait que nul ne s'étonne de « rencontrer le fils de saint Louis [Charles X partant pour l'exil] sur le grand chemin comme tout le monde²² », ou, un peu plus grave, que le peuple adhère au despotisme de Napoléon : « Une expérience journalière fait reconnaître que les Français vont instinctivement au pouvoir ; ils n'aiment point la liberté ; l'égalité seule est leur idole. Or, l'égalité et le despotisme ont des liaisons secrètes. Sous ces deux rapports, Napoléon avait sa source au cœur des Français, militairement inclinés vers la puissance, démocratiquement amoureux du niveau. [...] Et pourtant cet homme, si populaire par le cylindre qu'il avait roulé sur la France, était l'ennemi mortel de l'égalité et le plus grand organisateur de l'aristocratie dans la démocratie²³. »

Ce *cylindre* inattendu vous laisse perplexe un instant, jusqu'à ce que vous compreniez, ou croyiez comprendre, qu'il n'est autre que le rouleau compresseur qui *nivelle* le sol et en assure l'égalité : synonyme, donc, de *niveau* (ce que nous appelons aujourd'hui un niveau [à bulle] n'est certes pas destiné à assurer l'horizontalité d'un plan, mais seulement à la vérifier). Je suppose que ce cylindre niveleur est essentiellement le Code civil, dont il me semble que Chateaubriand – qui ne s'intéresse pour ainsi dire qu'à la politique extérieure et aux victoires et défaites militaires – n'ait guère parlé, concédant seulement à son inspirateur d'avoir été « un législateur laborieux et raisonnable²⁴ » ; quant à l'« aristocratie dans la démocratie », il s'agit évidemment de la douteuse noblesse d'Empire, dont il aurait pu dire, comme un juriste d'aujourd'hui²⁵, que « dans les toutes dernières années, s'embobinant dans le mariage autrichien et, à force de créer de la noblesse, finissant par y croire, [il se peut que Napoléon ait] cherché à escamoter quelque peu le bonnet rouge dont il avait coiffé son Code ».

Les Français affolés d'égalité ont donc été eux-mêmes (en un autre sens) « embobinés » par un despote qui leur confisque non seulement une liberté qui lui était « antipathique depuis qu'il avait bu à la coupe du pouvoir²⁶ », et qu'eux-mêmes ne regrettent guère, mais aussi cette égalité dont il ne leur accorde que le semblant trompeur. Pris également, en somme, au piège de leur propre *vanité*. On trouve par deux fois ces deux sentiments mis en relation étroite : la nation française, qui adore l'égalité, « n'admet l'absolu que pour elle et par elle, et sa vanité lui commande de n'obéir qu'à ce qu'elle s'impose²⁷ » ; et, de nouveau à propos de Napoléon : « Il nivela les rangs, non en les abaissant, mais en les élevant : le niveau descendant aurait charmé davantage l'envie plébéienne, le niveau ascendant a plus flatté son orgueil. La vanité française se bouffit aussi de la supériorité que Bonaparte nous donna sur le reste de l'Europe²⁸. »

*

Cette dominance, dans l'idéologie démocratique, de la « passion » pour l'égalité sur le « goût » pour la liberté faisait déjà, en 1840, l'objet d'un chapitre de Tocqueville (« Pourquoi les peuples démocratiques montrent un amour plus ardent et plus durable pour l'égalité que pour la liberté²⁹ »), qui faisait lui aussi de cette passion égalitaire le fourrier du despotisme : « Ils veulent l'égalité dans la liberté, et, s'ils ne peuvent l'obtenir, ils la veulent encore dans l'esclavage. » Et encore dans *L'Ancien Régime et la Révolution* (il s'agit ici plus spécifiquement de la pensée des physiocrates du XVIII^e siècle) : « Ils adoreraient l'égalité jusque dans la servitude³⁰. » Il n'est pas nécessaire de s'interroger sur les éventuelles influences réciproques entre l'oncle et son petit-neveu : ce thème polémique est typique de la pensée aristocratique, qui s'arroge volontiers – et parfois légitimement – le monopole d'un libéralisme défini comme amour de la liberté *pour elle-même* (« Qui cherche dans la liberté autre chose qu'elle-même est fait pour servir »), et se

voit seule à condamner « cette forme particulière de la tyrannie qu'on nomme le despotisme démocratique³¹ ». On sait que *L'Ancien Régime* paraît en 1856, sous un second Empire qui, au moins à cet égard, n'enviait pas grand-chose au premier. On sait aussi que, dans l'état de « despotisme démocratique », l'adjectif ne tarde pas à perdre sa très transitoire signification.

*

Cette révolution égalitariste n'était nullement inscrite dans la « transformation » séculaire qui aurait dû conduire par étapes (et non par convulsions) au régime idéal : « La transformation qui se développait depuis deux cents ans touchait [en 1788] à son terme : la France passée de la monarchie féodale à la monarchie des États-Généraux, de la monarchie des États-Généraux à la monarchie des parlements, de la monarchie des parlements à la monarchie absolue, tendait à la monarchie représentative, à travers la lutte de la magistrature contre la puissance royale³². » Le premier signe, et le premier acte, de cette « tendance » est pour Chateaubriand la réunion, en décembre 1788-janvier 1789, des États de Bretagne : « On retrouvait dans les États de province le modèle des États-Généraux : aussi les troubles particuliers qui annoncèrent ceux de la nation éclatèrent-ils dans deux pays d'États, la Bretagne et le Dauphiné. » Je ne suis pas sûr que ces deux séries de troubles aient eu la même signification : en fait, le propos de cette réunion est en Bretagne des plus confus, et l'aristocratie semble y affronter autant le Tiers plébéen que le pouvoir royal. Il en résulte surtout que la noblesse bretonne « refusa de députer aux États-Généraux parce qu'elle n'était pas convoquée selon les lois fondamentales de la constitution de la province ; elle alla rejoindre en grand nombre l'armée des Princes, se fit décimer à l'armée de Condé, ou avec Charette dans les guerres vendéennes³³ ». C'est expédier en trois lignes l'histoire de quelques années, une histoire qui ne fait pas de cette noblesse un fourrier très actif de la « transformation ». Mais notre gentilhomme tient évidemment cette rébellion provinciale pour une sorte de pendant français de la révolution américaine : l'obscur affaire du *fouage* « fut à la révolution de France ce que fut le timbre à la révolution des États-Unis³⁴ ». Elle l'aurait été surtout si la « révolution de France » avait consisté en une Déclaration d'indépendance des États de Bretagne. Les « premières gouttes de sang que la Révolution devait répandre » sont celles de deux jeunes nobles qui se rendaient à la salle des États, et qui se heurtèrent à des étudiants en droit – ce qui permet à Chateaubriand de fantasmer, rétrospectivement, son propre sacrifice en leur lieu et place : « “Un gentilhomme, nommé *Chateaubriand*, fut tué en se rendant à la salle des États.” Ces deux mots auraient remplacé ma longue histoire³⁵. » La tentation d'abrégier se porte ici du récit à son objet. La plus sûre façon d'expédier son autobiographie est de disparaître avant d'avoir à l'écrire : une épitaphe fera l'affaire. Tout aussi hypothétique, mais moins héroïque et plus cavalière, celle dont il conclut l'aventure de la baignade au

milieu des requins, presque en vue des côtes du Maryland : « Si je m'étais noyé, le bon débarras pour moi et pour les autres³⁶ ! » Il est tentant de gloser par cet énoncé paralogique : « Si je m'étais noyé ce jour-là, je pourrais aujourd'hui terminer ici le récit de ma vie. »

*

Le penchant breton à la rébellion (tantôt contre l'absolutisme, tantôt contre le despotisme jacobin – mais c'est tout un) se manifeste encore, cette fois contre les ordonnances de Polignac, à la veille de la révolution de Juillet, dont les compatriotes de Chateaubriand semblent de nouveau, sous sa plume, prendre les devants : « L'opposition s'organisait et parlait de refuser l'impôt en cas de violation de la Charte. Il se forma une association publique pour résister au pouvoir, appelée l'*Association bretonne* : mes compatriotes ont souvent pris l'initiative dans nos dernières révolutions ; il y a dans les têtes bretonnes quelque chose des vents qui tourmentent les rivages de notre péninsule³⁷. » Ce jeu avec un prétendu déterminisme physique évoque un peu celui, aussi climatique, d'un Diderot (« la tête d'un Langrois est sur ses épaules comme un coq d'église en haut d'un clocher...³⁸ »), mais il s'accorde aussi bien à celui, plus volontiers géologique, de Michelet : « La pauvre et dure Bretagne, l'élément résistant de la France, étend ses champs de quartz et de schiste. [...] Le génie de la Bretagne, c'est un génie d'indomptable résistance et d'opposition intrépide, opiniâtre, aveugle. [...] Cet esprit d'opposition, naturel à la Bretagne... » ; et d'appliquer à cette province le mot paradoxal d'un capitaine Galleran en 1832 à propos de la Vendée : « Ces populations sont au fond républicaines » – c'est-à-dire, dans ce contexte, insoumises³⁹. Pour motiver son insubordination chronique, la Bretagne a somme toute le choix entre le granit et la tempête – et, d'ailleurs, aucune envie de choisir.

*

Sa Bretagne, pourtant, n'a linguistiquement rien de bretonnant. Saint-Malo, Dol, Combourg, Dinan, Fougères, Rennes même, appartiennent à ce pays gallo qui depuis des siècles ne parle d'autre langue que le français, et on ne trouve chez lui à peu près aucune mention de la gaélique⁴⁰ – ni d'ailleurs aucun signe de cette celtomanie alors déjà si répandue. Sa « matrice » est bien la Bretagne, mais surtout cette Bretagne politiquement superlative qu'est la « petite république malouine⁴¹ ». D'ailleurs, hormis deux ou trois voyages à Brest pour tentatives avortées d'embarquement, la basse Bretagne finistérienne ou morbihannaise ne tient apparemment aucune place dans sa vie, ni dans son œuvre. Sa Bretagne vécue s'arrête à Plancoët. Elle a pour littoral la baie de Saint-Michel et notre « Côte d'Émeraude », entre Grouin et Fréhel, et pour cœur la vallée de la Rance, entre Dinan et Saint-Malo.

Mais, cette vallée si « charmante », il ne l'évoquera qu'au livre V des

*Mémoires*⁴², à propos d'un séjour fait en 1788 en vue d'une non moins avortée « cléricature », après quelques mois passés à Paris, et deux ans après avoir quitté Combourg et son enfance. Rien ne prouve en somme qu'il ait « remonté cette rivière depuis son embouchure jusqu'à Dinan » et contemplé ses « bords » avant cette brève époque un peu confuse, entre deux « vocations » incertaines, la militaire et l'ecclésiastique, où il chevauche à travers sa province, dans un rayon apparemment plus vaste qu'aux temps de Saint-Malo, de Plancoët et de Combourg. Cette description est donc quelque peu « décalée » par rapport aux souvenirs d'enfance (jusqu'à dix-huit ans) qui occupent les trois premiers livres. Ce n'est plus tout à fait un adolescent qui redécouvre – qui peut-être découvre – ce paysage, un paysage qu'il égale, rédigeant ce chapitre en octobre 1821, à tous ceux qu'il a contemplés au cours de ses (doublement) lointains voyages : « Je suis allé bien loin admirer les scènes de la nature ; je m'aurais pu contenter de celles que m'offrait mon pays natal. » Ce qu'il en retient, ce sont surtout les élégantes habitations des négociants malouins (que nous appelons – depuis quand ? – des « malouinières »), « construites en un temps où les négociants de Saint-Malo étaient si riches que, dans leurs jours de goguette, ils fricassaient des piastres, et les jetaient toutes bouillantes au peuple par les fenêtres », leurs jardins en pente jusqu'au rivage, et les plantes exotiques (thé de Cayenne, tabac de Virginie, fleurs de la Chine), qui exhibent « l'itinéraire et la carte du maître du lieu ». Les « tenanciers de la côte » sont « d'une belle race normande » – et non « celte » –, et leurs femmes « grandes, minces, agiles », « descendant de leurs barques, comme si elles venaient encore envahir la contrée, apportent au marché des fruits dans des corbeilles, et des caillebottes dans des coquilles ». Chateaubriand se demande si « ce tableau ressemble encore » après plus de trente ans. La vallée de la Rance est restée charmante, un peu plus étale en eau grâce au barrage tendu entre Saint-Malo et Dinard ; je me demande seulement, pour moi, si les fermières apportent encore leurs caillebottes au marché par barque, et dans quelles coquilles.

*

La Vendée et la chouannerie se développent surtout *autour* de la Bretagne bretonnante, en une écharpe de bocages qui va de la Vendée à l'Ille-et-Vilaine en passant par les Mauges, le Maine, la Mayenne. La basse Bretagne reste relativement hors du coup, et l'on sait que cette répartition entre pays « blancs » et « bleus », puis « rouges », s'est maintenue, *grosso modo*, jusque dans les cartes électorales des républiques contemporaines. Lui-même y échappe, peut-être parce que « voyageur », puis émigré entre 1791 et 1800, il n'a pu négocier de cette manière, comme tant de parents et d'amis d'enfance, son passage d'une première sympathie pour les idées révolutionnaires à une fidélité renouvelée aux Bourbons – c'est-à-dire, à ce qu'il en reste. Mais c'est le fameux Armand de La Rouërie, héros de la révolution américaine, puis chef ou inspirateur de la première chouannerie

(« conspiration de Bretagne »), qui, entre-temps, lui donne une lettre de recommandation pour Washington (« Le colonel Armand ! »), et lui ouvre ainsi « cette terre philosophique ».

Philosophique, elle l'est parce qu'elle lui dit, « dans sa muette éloquence, comment les empires se perdent et s'élèvent⁴³ ». La glose est moins claire que l'adjectif : l'« empire » de l'Angleterre s'est élevé avant de se perdre, ou peut-être avant d'être perdu par elle, mais les États-Unis se sont élevés après cette « perte », c'est-à-dire après s'être émancipés dudit empire. À coup sûr, cette terre est philosophique au moins en deux sens, dont l'auteur ne méconnaît aucun : comme fille des Lumières fondée sur un principe⁴⁴, et donc sœur (l'*Essai* dirait plutôt *mère*, comme « cause immédiate ») de la Révolution française, et comme laboratoire d'une « philosophie » qui est surtout réflexion sur l'Histoire, passée, présente et à venir. On dit trop vite que les États-Unis n'ont pas d'histoire, mais Chateaubriand voit bien qu'en un sens ils *disent* alors l'Histoire, en attendant de la faire. À ce titre, et malgré toutes ses réserves, la révolution américaine reste pour lui, comme plus tard pour Tocqueville (ou pour le républicain Armand Carrel, qui se disait du « parti américain »), une référence plus congéniale que la « glorieuse » révolution anglaise de 1688, plutôt admirée de nos libéraux bourgeois – et déjà de Montesquieu, dont on ne peut évidemment savoir ce qu'il aurait pensé de la Constitution américaine. La seconde avait amené sur le trône une dynastie hanovrienne qui préfigurait, *horribile dictu*, notre monarchie de Juillet, la première a accouché d'une république à quoi un aristocrate peut s'accorder sans déchoir, et non sans prime d'héroïsme. D'ailleurs, si je ne m'abuse, la première a vaincu, ou pour le moins chassé, la seconde.

*

« Dans le château de Saint-Malo, La Chalotais écrivit sur du linge, avec un cure-dents, de l'eau et de la suie, les Mémoires qui firent tant de bruit et dont personne ne se souvient. Les événements effacent les événements ; inscriptions gravées sur d'autres inscriptions, ils font des pages de l'histoire des palimpsestes⁴⁵. » La métaphore finale est un peu approximative, puisqu'un palimpseste, justement, n'« efface » rien tout à fait, mais laisse lire encore ce qu'il couvre. Mais les Mémoires de La Chalotais, Mémoires désormais (cruel oxymore) oubliés de tous, sont bien « effacés » de l'Histoire, et l'idée véritable, juste ou non, semble bien être ici, non celle du palimpseste, mais plutôt d'une ardoise, sur quoi l'Histoire passe sans remède son éponge humide. La réflexion sur l'Histoire amnésique s'accroche au fait que plus personne – sinon, apparemment, Chateaubriand lui-même – ne se souvient des Mémoires du rebelle breton, mais elle pourrait porter sur n'importe quel événement oublié, et l'image des événements comme « inscriptions » provient du caractère particulier de celui-ci : l'événement en question est bien, littéralement, une inscription – dont rien ici ne nous dit si elle fut littéralement « effacée », ou peut-être son support détruit. À vrai dire, ce qui frappe le plus

le lecteur est le *mode* de cette inscription : suie trempée d'eau tracée sur du linge au moyen d'un cure-dents. Ces détails inattendus, Barthes les qualifiait à juste titre d'« effets de réel ». De tels effets, comme le baromètre de Mme Aubain dans *Un cœur simple*, sont en principe réservés aux textes de fiction, qui veulent grâce à eux produire une « illusion référentielle », mais Barthes en cite un autre qu'il trouve, sans avoir à chercher longtemps, chez Michelet (la « petite porte » dans la cellule de Charlotte Corday⁴⁶), et ailleurs⁴⁷ un troisième chez Chateaubriand lui-même (le « chat jaune » de son confesseur l'abbé Séguin dans la Préface de la *Vie de Rancé*) – et, de fait, l'historien ou le mémorialiste qui veut « ressusciter le passé » historique ou personnel ne manque pas d'y recourir, à seule charge de ne pas trop (sembler) les inventer, puisque leur propre, et leur prix, est, comme on dit, qu'ils ne « s'inventent pas ». Mais ce qu'il n'invente pas, l'historien, du moins, ne manque pas de le choisir – de choisir, à tout le moins, de le mentionner ou non. Même si La Chalotais, comme je le suppose, a bien écrit ses fameux Mémoires à la suie et au cure-dents⁴⁸, c'est Chateaubriand qui choisit de nous le rapporter, au passage et comme si de rien n'était. J'ignore si une inscription à la suie diluée dans l'eau est indélébile, mais sa mention dans le texte des *Mémoires* l'est à coup sûr.

*

« Personne [entendez : *que moi*] ne s'en souvient » est une des antennes préférées du mémorialiste, comme, à propos de la famille Bedée de Plancoët : « Je suis peut-être le seul homme au monde qui sache que ces personnes ont existé⁴⁹. » Cette posture est évidemment proche de celle, notée entre autres par Jean-Pierre Richard⁵⁰, du *dernier survivant*, *dernier témoin*, *dernier visiteur*, etc. « Ainsi, j'ai été placé assez singulièrement dans la vie pour avoir assisté aux courses de la *Quintaine* et à la proclamation des *Droits de l'homme* ; pour avoir vu la milice bourgeoise d'un village de Bretagne et la garde nationale de France, la bannière des seigneurs de Combourg et le drapeau de la Révolution. Je suis comme le dernier témoin des mœurs féodales⁵¹. » « Il n'y a peut-être que moi qui, dans les soirées d'automne, en regardant voler au haut du ciel les oiseaux du Nord, me souviennent qu'ils ont vu [dans les plaines de Russie] la tombe de nos compatriotes⁵². » Le mieux serait sans doute d'être le seul homme au monde qui sût encore que quoi que ce soit dans l'Histoire a eu lieu. C'est un peu l'utopie du mémorialiste, qui édifie son monument comme une revanche de la mémoire individuelle sur les défaillances de la mémoire collective et de l'Histoire, succession d'événements sourds et aveugles, qui ne cesse de s'effacer elle-même. Et c'est le sens que reçoit après coup la page célèbre du *Génie* où le futur auteur des *Mémoires*, qui ne se savait pas encore tel, posait que, et se demandait pourquoi « nous [Français] n'avons que des Mémoires au lieu d'histoire, et pourquoi ces Mémoires sont-ils pour la plupart excellents ? » Sa réponse était que le Français « réfléchit peu sur l'ensemble des objets ; mais il observe curieusement les détails, et son coup d'œil est

prompt, sûr et délié : il faut toujours qu'il soit en scène, et il ne peut consentir, même comme historien, à disparaître tout à fait. Les Mémoires lui laissent la liberté de se livrer à son génie⁵³ ». Difficile de décrire à l'avance, avec plus de justesse, son œuvre à venir, et la tâche réparatrice qu'il s'y assignera : puisque le palimpseste de l'Histoire est une ardoise sans mémoire, il faut le suppléer par ce « palimpseste de la mémoire » dont Baudelaire, glosant De Quincey, affirme qu'il est « indestructible⁵⁴ ».

*

Car, si la métaphore du palimpseste s'applique assez mal à l'Histoire ainsi conçue (c'en est d'ailleurs une conception plutôt discutable) comme succession sans traces, elle s'applique au contraire fort bien au fonctionnement de la mémoire individuelle, là encore telle que Chateaubriand la décrit comme sienne, la pratique et surtout l'illustre dans son œuvre. Je rappelle d'abord quelques bribes de la page de De Quincey librement adaptée par Baudelaire : « Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri. [...] L'oubli n'est donc que momentané ; et dans telles circonstances solennelles [...] tout l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule d'un seul coup, avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l'oubli. » La mémoire est bien un palimpseste, dans la mesure où elle est conçue comme faite de « couches » successivement déposées et « embaumées », par ce que l'on croit être l'oubli, dans une superposition qui n'en « ensevelit » aucune, parce que cette superposition n'empêche pas la transparence des souvenirs dans l'épaisseur du temps.

*

Traversant le Palatinat au retour de sa première équipée pragoise, une de ces innombrables collisions involontaires entre présent et passé, par quoi les *Mémoires* annoncent notoirement la réminiscence proustienne, suscite une première métaphore, celle du *panorama* : « Des genêts en fleur et un geai m'ont reporté au souvenir de la Bretagne ; je me souviens [nous sommes ici dans un moment de narration simultanée, rédigée au présent, comme une page de journal] du plaisir que me fit le cri de cet oiseau dans les montagnes de Judée. Ma mémoire est un panorama ; là, viennent se peindre sur la même toile les sites et les cieux les plus divers avec leur soleil brûlant ou leur horizon brumeux⁵⁵. » On se souvient que l'« apparition de Combourg » (c'est le titre du chapitre 9 du livre II⁵⁶) dans le parc de Montboissier, que Proust a célébrée non sans raisons⁵⁷, était provoquée par « le gazouillement d'une grive

perchée sur la plus haute branche d'un bouleau ». La différence entre ces deux réminiscences tient au fait que la plus récente (1833) dans le temps vécu – et la plus tardive dans l'ordre du texte – est *double* : ce n'est pas un objet (chant de grive) qui rappelle un moment passé, mais deux objets (genêt et geai) qui s'associent pour ressusciter à la fois deux moments différents, l'enfance en Bretagne et le voyage en Terre sainte – pour faire bonne mesure, la phrase précédente rappelait déjà : « Entre la Messénie et l'Arcadie, j'ai suivi des vallons semblables. » Ce sont donc en fait *trois* moments – un présent et deux passés – qui se télescopent par ce que Proust appellera le « miracle d'une analogie » ; mais il s'agit en fait, ici et presque toujours dans les *Mémoires*, d'une véritable *identité* : le « cri » du geai ne *ressemble* pas à autre chose, comme l'inégalité de deux pavés ressemble, dans le *Temps retrouvé*, à l'inégalité de deux autres, ou le bruit d'une cuiller contre une assiette à celui d'un marteau choquant une roue de wagon ; il est, je suppose, identique à lui-même sous tous les climats évoqués⁵⁸ (on note au passage que le genêt ne fonctionne que pour évoquer la Bretagne, et disparaît, nécessairement, quand il s'agit du « soleil brûlant » de Judée). Trois moments, et trois lieux : cette précision a sa raison d'être, et justifie sans doute l'image du panorama, où plusieurs sites « viennent se peindre sur la même toile » – côte à côte j'imagine, mais on voit bien ce que cette image de juxtaposition a d'inadéquat pour décrire la coalescence, en un même instant de mémoire, de ces trois lieux. C'est quelques pages plus loin⁵⁹ qu'entrant dans Metz, se rappelant son passage dans la même ville avec l'armée des émigrés en 1792, et notant aussitôt le point commun – certes plus intellectuel et, pour le coup, tout à fait historique (« J'arrive de mon pèlerinage à la retraite du prince banni que je servais dans son premier exil ») – entre ces deux épisodes, il trouve l'image juste : « Nos ans et nos souvenirs sont étendus en couches régulières et parallèles, à différentes profondeurs de notre vie, déposés par les flots du temps qui passe successivement sur nous. » Cette fois, nous y sommes, et De Quincey pourrait contresigner la métaphore.

*

Je reviens au cri du geai entendu sur la route « de Dunkeim à Frankenstein » ; il ne rappelle pas seulement à la fois la Judée et la Bretagne : il rappelle le « plaisir » éprouvé en Judée au souvenir de la Bretagne ; ce sont donc bien deux moments du passé qui reviennent, mais dont l'un est en quelque sorte transitif par rapport à l'autre, plus lointain, même si rien n'indique qu'il ait surgi en premier (ce serait plutôt le contraire, selon l'ordre du texte). Le plaisir tient évidemment au souvenir d'enfance, mais un plaisir de mémoire intermédiaire fait en quelque sorte relais entre le passé lointain et le plaisir actuel, qui est à la fois plaisir de souvenir et souvenir de plaisir – plaisir, lui-même déjà, de souvenir, puisque, selon une observation courante, rien ne dit que les moments du passé lointain que l'on a plaisir à se remémorer aient été en eux-mêmes des moments heureux ; il suffit apparemment qu'ils

soient anciens, c'est-à-dire, le plus souvent, relatifs à l'enfance : « Il me reste de cette maison [le collège de Dol] un agréable souvenir : notre enfance laisse quelque chose d'elle-même aux lieux embellis par elle, comme une fleur communique son parfum aux objets qu'elle a touchés⁶⁰. » Il en va évidemment de même des « bois de Combourg », où « je suis devenu ce que je suis⁶¹ ». Palimpseste à trois « couches », donc, et à double transparence – ce que Richard appelle un « double rebondissement de souvenirs⁶² ».

Le rôle d'oiseau messager du passé, que tenaient ici la grive, puis le geai, est plus souvent assuré par les corbeaux (« De vieux corbeaux, mes éternels amis », qu'il retrouve à Berlin, perchés « sur les tilleuls devant [sa] fenêtre », ou dans le parc de Charlottenbourg⁶³), ou les corneilles (ne pas confondre !), qu'il voyait jadis se rassembler dans la prairie de l'étang de Combourg ou se percher « à l'entrée de la nuit sur les plus hauts chênes du grand Mail⁶⁴ », et qui reviennent à lui lors de son second voyage à Prague, non loin de son « bon village » de Waldmünchen : « Des corneilles criaient en l'air ; leurs épaisses volées tournoyaient au-dessus des arbres dont elles se préparaient à couronner la cime. Voilà que je retournai à ma première jeunesse : je revis les corneilles du mail de Combourg ; je crus reprendre ma vie de famille dans le vieux château : ô souvenirs, vous traversez le cœur comme un glaive...⁶⁵. » Ou encore les martinets, ses « seuls compagnons » dans le donjon de Combourg⁶⁶, et qui viennent hanter le beffroi de Hohlfeld : « Sur ce rocher s'allonge un beffroi carré ; des martinets criaient en rasant le toit et les faces du donjon. Depuis mon enfance à Combourg, cette scène composée de quelques oiseaux et d'une vieille tour ne s'était pas reproduite ; j'en eus le cœur tout serré⁶⁷. »

*

Mais l'oiseau « ramenteur⁶⁸ » par excellence est à coup sûr l'hirondelle, compagne de ses « joies de l'automne », qu'il voyait, toujours à Combourg, jouer sur l'eau de l'étang avant de « quitter nos climats⁶⁹ », qu'il retrouve quelque part entre Baltimore et Philadelphie⁷⁰, et qui vient près de lui « raser la terre funèbre » de Jaffa lors de son séjour en Terre sainte⁷¹. Tel est le souvenir personnel qu'il invoque à propos de la « campagne de Syrie » de Bonaparte ; mais, dans *l'Itinéraire*, l'hirondelle, en compagnie de deux bergeronnettes, apparaît déjà au-dessus du navire, entre Chypre et Jaffa ; cette page tout entière importe à mon propos :

Elle allait peut-être en Syrie, et elle venait peut-être de France. J'étais bien tenté de lui demander des nouvelles de ce toit paternel que j'avais quitté depuis si longtemps. Je me rappelle que dans mon enfance je passais des heures entières, à voir, avec je ne sais quel plaisir triste, voltiger les hirondelles en automne ; un secret instinct me disait que je serais voyageur comme ces oiseaux. Ils se réunissaient à la fin du mois de septembre, dans les joncs d'un grand étang : là, poussant des cris et exécutant mille évolutions sur les eaux, ils semblaient essayer leurs ailes et se préparer à de longs pèlerinages. Pourquoi, de tous les souvenirs de l'existence, préférons-nous ceux qui remontent vers notre berceau ? Les jouissances de l'amour-propre, les illusions de la jeunesse ne se présentent point avec charme à la mémoire ; nous y trouvons au contraire de l'aridité ou de l'amertume ; mais les plus petites circonstances réveillent au fond

du cœur les émotions du premier âge, et toujours avec un attrait nouveau. Au bord des lacs de l'Amérique, dans un désert inconnu qui ne raconte rien au voyageur, dans une terre qui n'a pour elle que la grandeur de sa solitude, une hirondelle suffisait pour me retracer les scènes des premiers jours de ma vie, comme elle me les a rappelées sur la mer de Syrie, à la vue d'une terre antique, retentissante de la voix des siècles et des traditions de l'histoire⁷².

C'est enfin l'hirondelle elle-même qui se charge, lors du premier retour de Prague à Paris, de récapituler en prosopopée leurs rencontres successives à travers époques et générations :

François, m'a dit ma compagne de Bischofsheim, ma trisaïeule logeait à Combourg, sous les chevrons de la couverture de ta tourelle ; tu lui tenais compagnie chaque année en automne, dans les roseaux de l'étang, quand tu rêvais le soir avec ta sylphide. Elle aborda ton rocher natal le jour même que tu t'embarquais pour l'Amérique, et elle suivit longtemps ta voile. Ma grand-mère nichait à la croisée de Charlotte ; huit ans après, elle arriva à Jaffa avec toi ; tu l'as remarqué dans ton *Itinéraire*. Ma mère, en gazouillant à l'aurore, tomba un jour par la cheminée dans ton cabinet aux *affaires étrangères* ; tu lui ouvris la fenêtre. Ma mère a eu plusieurs enfants ; moi qui te parle, je suis de son dernier nid ; je t'ai rencontré sur l'ancienne voie de Tivoli dans la campagne de Rome : t'en souviens-tu⁷³ ?

Il faut bien qu'il s'en souvienne, puisque c'est lui qui la fait ainsi parler dans son propre souvenir, même si certaines de ces rencontres (à la croisée de Charlotte à Torquay, sur le « rocher natal » de Saint-Malo à son embarquement d'avril 1791) n'ont pas laissé d'autre trace dans le texte des *Mémoires*.

*

Ce n'est sans doute pas par hasard que l'hirondelle de Bischofsheim, occurrence rarissime de ce prénom dans les *Mémoires*, l'appelle si familièrement « François » ; son saint patron, comme il ne manquera pas de le rappeler un peu plus loin, était l'ami des animaux, et particulièrement des oiseaux, à qui il savait parler, et qui devaient bien aussi savoir lui parler : « Quand il voulait prier le matin, il ordonnait le silence aux hirondelles, et elles se taisaient. [...] J'ai reçu de mon patron la pauvreté, l'amour des petits et des humbles, la compassion pour les animaux⁷⁴. » Cette pieuse évocation vient à propos de la Saint-François de 1833, jour même où il repasse la frontière française. La transitivité de la mémoire peut en effet prendre une forme presque caricaturale : celle de l'anniversaire, qui est volontiers pour lui anniversaire d'anniversaire (il s'agit ici, non de son anniversaire au sens courant, le 4 septembre, mais bien de la Saint-François, au 4 octobre, date qu'il a longtemps cru, ou voulu croire, être celle de sa naissance) : « La Saint-François m'est, tous les ans, un jour d'examen de conscience. Je tourne mes regards vers le passé ; je me demande où j'étais, ce que je faisais à chaque anniversaire précédent. » On a bien lu : à *chaque anniversaire* ; ici, le rituel mnémonique devient un peu (et de plus en plus) vertigineux, car on doit bien comprendre qu'à chaque anniversaire il s'occupait déjà à commémorer tous les précédents – sans compter, donc, l'évocation obligée du héros des *Fioretti*,

dont il se veut apparemment une sorte de réincarnation édifiante et ornithophile. L'« examen de conscience » tourne à l'exercice spirituel, mais aussi à un exercice, passablement narcissique – remémoration de remémoration –, de mémoire cumulative.

Mais si la remémoration peut être un événement spontané, et involontaire, la commémoration est à l'inverse un acte éminemment volontaire, et parfois délibérément organisé dans sa coïncidence, comme lorsque Chateaubriand « rappelle » son lointain adieu à Combourg « en disant adieu aux bois d'Aulnay », c'est-à-dire à ses chères plantations, elles-mêmes mémoratives, de la Vallée-aux-Loups⁷⁵ (doublement mémoratives : de lieux de provenance – pin de Jérusalem, laurier de Grenade, etc. –, et d'œuvres conçues à leur ombre : « au pied desquels je peignis Blanca, chantai Cymodocée, inventai Velléda. Ces arbres naquirent et crûrent avec mes rêveries ; elles en étaient les Hamadryades »), ou quand il « accourt » à Chantilly, lieu de naissance du duc d'Enghien, pour y rédiger dans une auberge, après trente-quatre ans, le récit de son assassinat : « Je vous raconterai la mort de M. le duc d'Enghien, à la vue des ruines de Chantilly » ; un fossé de Vincennes l'eût à vrai dire placé davantage *in situ*, mais une similitude temporelle va compenser ce décalage spatial : « Il est nuit, et nous sommes à Chantilly ; il était nuit quand le duc d'Enghien était à Vincennes⁷⁶. » C'est évidemment, geste à la fois solennel et coutumier, abouter une mort à une naissance.

*

Chez Proust, l'agent mnémonique présent est toujours identifié, puisque le récit de l'épisode de réminiscence commence par sa mention explicite : saveur de madeleine, pavés inégaux, tintement de cuiller, etc. C'est plutôt son analogon passé qui tarde (un peu) à se localiser, en identifiant du même coup le fragment de passé auquel il appartenait : enfance à Combray, séjour à Venise, arrêt du train dans un petit bois. Chez Chateaubriand, le fragment de passé ne manque jamais à l'appel : son identification est immédiate ; il est vrai qu'il s'agit presque toujours d'un moment de l'enfance (Saint-Malo, Plancoët) ou de l'adolescence, dite « première jeunesse » (Combourg). Ce qui peut rester obscur, c'est le chaînon lui-même – ce qui ne l'empêche nullement de remplir son office : à Wocknabrück, « une rivière, infléchie sous des collines boisées, servait de ceinture à ces prairies. *Je ne sais quoi* me rappela le village de Plancoët, où le bonheur s'était offert à moi dans mon enfance⁷⁷ ». Il peut aussi rester innommé, parce que le contexte l'indique suffisamment : séjournant à Marseille en 1838, il visite « le fort bâti par François I^{er} », où « le silence régnait dans la chapelle restaurée, tandis que le vent mugissait au-dehors. Le cantique des matelots de la Bretagne à *Notre-Dame du Bon-Secours* me revenait en pensée : vous savez quand et comment je vous ai déjà cité cette complainte de mes premiers jours de l'Océan⁷⁸ ». Le lien implicite est évidemment ici le bruit du vent. Dans les bois de Combourg, le « futur

voyageur » faisait preuve, au crépuscule, d'un remarquable – et dûment remarqué – sens de l'orientation ; quelques années plus tard, « maintes fois, en voyant le soleil se coucher dans les forêts de l'Amérique, je me suis rappelé les bois de Combourg : mes souvenirs se font écho⁷⁹ ». Cette dernière phrase peut sembler aussi gauche qu'expressive : un moment présent fait écho à un moment passé, ou l'inverse, et cela s'appelle un souvenir, mais on perçoit mal ici un écho *entre souvenirs*. Le vrai, de nouveau, est qu'il y a bien *deux* souvenirs en présence : les bois de Combourg resurgis en Amérique, mais aussi les forêts d'Amérique *ramentées* par l'auteur des *Mémoires*, en 1812 si l'on en croit la datation officielle, c'est-à-dire quelque vingt-sept ans après le premier et vingt et un après le second. Vus ou entendus de 1812, ces deux souvenirs se font bien écho, en ce sens peut-être qu'ils s'évoquent réciproquement, et sans égard pour l'ordre chronologique : c'est au milieu du récit des années de Combourg qu'intervient cette brève évocation des forêts d'Amérique, en anticipation narrative et donc au mépris de la focalisation temporelle sur le jeune héros, selon une capacité mémorielle qui ne peut être que celle du narrateur autobiographe. Le même effet d'anachronie se retrouve lors du « voyage dans le Midi de la France (1802) » (c'est le titre de ce chapitre 2 du livre XIV, daté de 1838) : « À Toulouse, j'aperçus du pont de la Garonne la ligne des Pyrénées ; je devais la traverser quatre ans plus tard : les horizons se succèdent comme nos jours⁸⁰. »

*

En somme, dans le régime narratif à peu près constant des *Mémoires* (à l'exception de rares pages rapportées, de mode diariste ou épistolaire), il ne peut guère se trouver d'épisodes mémoriels qui ne soient à (au moins) double détente, puisque le récit de tels épisodes engage en tout cas l'instance (plus ou moins ancienne) de remémoration, le moment (nécessairement plus ancien) remémoré, et le temps présent de narration, qui rapporte cet acte de mémoire comme tout autre acte du héros – ou de tout autre personnage plus ou moins directement évoqué, comme Bonaparte ou Mme Récamier. Le dispositif minimal est donc : je me rappelle (et je raconte) aujourd'hui m'être rappelé naguère ce que j'avais vécu jadis. Ces *temps mêlés* de présent et de divers passés sont la trame même, et l'un des plus actifs (et souvent encombrants) ressorts rhétoriques, du récit des *Mémoires*. Et l'on sait combien ces rapprochements commandent et soulignent l'architecture même de l'œuvre, par l'interposition dans le récit, en tête de certains livres, de ce que l'auteur appelle des « prologues obligés » relatifs à leur instance narrative : « Ces *Mémoires* ont été composés à différentes dates et en différents pays. De là, des prologues obligés qui peignent les lieux que j'avais sous les yeux, les sentiments qui m'occupaient au moment où se renoue le fil de ma narration. Les formes changeantes de ma vie sont ainsi entrées les unes dans les autres : il m'est arrivé que, dans mes instants de prospérité, j'ai eu à parler de mes instants de misère ; dans mes jours de tribulation, à retracer mes jours de

bonheur⁸¹. » « Obligés », ces prologues ne le sont pas tant que le prétend cette page de l'Avant-propos, car rien ne l'« obligeait » à informer son lecteur posthume, qui n'avait aucune raison de s'en soucier, des circonstances mouvementées de son travail de rédaction.

Mais ce dont le lecteur ordinaire n'est pas tenu de se soucier peut bien importer à ce lecteur un peu moins ordinaire, et maniaque par profession, qu'est le critique. Relevons donc ces quelques occurrences – je rappelle que l'ordre des campagnes de rédaction ne coïncide pas avec celui des périodes de vie : 1^{re} campagne : 1811-1817 (Vallée-aux-Loups) pour les trois premiers livres, période de vie 1768-1786 ; 2^e campagne : 1821-1822 (Berlin-Paris-Londres) pour les livres IV-XII, période 1786-1800 ; 3^e campagne : 1828-1833 (Rome-Paris) pour les livres XXX-XLII, période 1828-1833 ; 4^e campagne : 1835-1839 (Paris) pour les livres XIII-XXIX, période 1800-1828. Comportent de tels « prologues », sauf omission de ma part :

– Le chapitre 6 du livre I : séjour (douteux, selon les biographes) à Dieppe en septembre 1812, par ordre d'éloignement signifié par M. Pasquier, préfet de police.

– Le chapitre 9 du livre II (Montboissier, juillet 1812 : c'est la fameuse réminiscence à la grive).

– Le livre IV (Berlin, mars 1821), début de la deuxième campagne de rédaction : « Il y a loin de Combourg à Berlin, d'un jeune rêveur à un vieux ministre. Je retrouve dans ce qui précède ces paroles : “Dans combien de lieux ai-je commencé à écrire ces *Mémoires*, et dans quel lieu les finirai-je ?” Près de quatre ans ont passé entre la date des faits que je viens de raconter et celle où je reprends ces *Mémoires*⁸². » Le chapitre 10 du même livre comporte sa propre indication narrative, motivée par un changement de lieu et de situation : « Tout ce qu'on vient de lire de ce livre quatrième a été écrit à Berlin. Je suis revenu à Paris pour le baptême du duc de Bordeaux, et j'ai donné la démission de mon ambassade par fidélité politique à M. de Villèle sorti du ministère. Rendu à mes loisirs, écrivons...⁸³. »

– Le VI^e (Londres, avril 1822) : c'est, je crois bien, le seul chapitre officiellement intitulé « Prologue ».

– Le XIII^e (Dieppe, 1836), début de la deuxième partie, et de la quatrième campagne, qui correspond à la troisième période de vie : « Vous savez que j'ai maintes fois changé de lieu en écrivant ces *Mémoires* ; que j'ai souvent peint ces lieux, parlé des sentiments qu'ils m'inspiraient et retracé mes souvenirs, mêlant ainsi l'histoire de mes pensées et de mes foyers errants à l'histoire de ma vie. [...] Afin de nous reconnaître, il est utile de jeter un coup d'œil sur l'état de mes *Mémoires*. Il m'est arrivé ce qui arrive à tout entrepreneur qui travaille sur une grande échelle : j'ai, en premier lieu, élevé les pavillons des extrémités, puis, déplaçant et remplaçant ça et là mes échafauds, j'ai monté la pierre et le ciment des constructions intermédiaires ; on employait plusieurs siècles à l'achèvement des cathédrales gothiques. Si le ciel m'accorde de vivre, le monument sera fini par mes diverses années ;

l'architecte, toujours le même, aura seulement changé d'âge⁸⁴. » On voit que Proust ne sera pas le premier écrivain à qualifier son œuvre de « cathédrale ».

– Le XVIII^e, qui nous conduit, en 1814, à la fin de sa « carrière littéraire », comporte une sorte d'épilogue : « Maintenant, le récit que j'achève rejoint les premiers livres de ma carrière politique, précédemment écrits à des dates diverses. Je me sens un peu plus de courage en rentrant dans les parties faites de mon édifice...⁸⁵. »

– Le XXIV^e nous avertit d'une prolepse relative à Napoléon : « Je retourne à lui : revenant sur les jours écoulés, anticipant sur les temps futurs, je ne le quitterai plus qu'après sa mort⁸⁶. »

– Le XXV^e (Paris, 1839) marque le retour définitif au récit personnel, après les six livres presque entièrement consacrés à la vie de Bonaparte : « Retomber de Bonaparte et de l'Empire à ce qui les a suivis, c'est tomber de la réalité dans le néant, du sommet d'une montagne dans un gouffre...⁸⁷. »

– Le XXVII^e, en abordant l'ambassade de Londres, rappelle que c'est « à Londres, en 1822, que j'ai écrit de suite la plus longue partie de ces *Mémoires*, renfermant mon voyage en Amérique, mon retour en France, mon mariage, mon passage à Paris, mon émigration en Allemagne avec mon frère, ma résidence et mes malheurs en Angleterre depuis 1793 jusqu'à 1800⁸⁸ » ; c'est la matière des livres VI à XII : nous allons retrouver ce nœud gordien chronologique.

– Le XXVIII^e se borne à renvoyer, pour le récit du congrès de Vérone, à l'ouvrage qui lui doit son titre : « Si on avait par hasard envie de le relire [pourquoi *re-* ?], on peut le trouver partout⁸⁹. »

– XXIX^e, « Ambassade de Rome » : « Ce que je viens d'écrire en 1839 de Mme de Staël et de Mme Récamier rejoint ce livre de mon ambassade de Rome, écrit en 1828 et 1829, il y a dix ans⁹⁰. »

– Le XXXIV^e commence par une « Introduction » un peu formelle (il s'agit d'ouvrir solennellement la quatrième partie), datée de Paris, octobre 1830, sur quoi enchaîne le chapitre 2 : « Je traçai rapidement, au mois d'octobre de l'année précédente, la petite introduction de cette partie de mes *Mémoires* ; mais je ne pus continuer ce travail parce que j'en avais un autre sur les bras : il s'agissait de l'ouvrage [les *Études historiques*] qui terminait l'édition de mes *Œuvres complètes*⁹¹. »

– Le XXXVI^e (Paris, rue d'Enfer, 9 mai 1833) marque une compréhensible (je ne dis pas contagieuse) lassitude : « J'ai amené la série des derniers faits jusqu'à ce jour : pourrai-je enfin reprendre mon travail ? Ce travail consiste dans les dernières parties des *Mémoires* non encore achevées [livres XXXVII-XLII, récit de ses deux missions à Prague]. J'aurai quelque difficulté à m'y remettre [le livre précédent était daté de mai 1832] *ex abrupto*, car j'ai la tête préoccupée des choses du moment...⁹². »

– Le XLII^e et dernier, sous le titre « Conclusion » (entre les chapitres 9 et 10), récapitule l'ensemble dans la même tonalité, mais avec un souci intact de la précision (sinon de l'exactitude) chronologique : « J'ai commencé à écrire

ces *Mémoires* à la Vallée-aux-Loups le 4 octobre 1811 ; j'achève de les relire en les corrigeant à Paris ce 25 septembre 1841 : voilà donc vingt-neuf ans, onze mois, vingt et un jours, que je tiens secrètement la plume en composant mes livres publics, au milieu de toutes les révolutions et de toutes les vicissitudes de mon existence. Ma main est lassée : puisse-t-elle ne pas avoir pesé sur mes idées, qui n'ont point fléchi et que je sens vives comme au départ de la course⁹³ ! »

On dirait vraiment que l'auteur, constamment, redoute – ou feint de redouter – que son lecteur ne se perde dans ce labyrinthe temporel, qu'il eût été, encore une fois, beaucoup plus simple de lui épargner en gommant dans son texte toute trace de cette genèse tourmentée, que les spécialistes se seraient bien chargés de reconstituer par leurs savantes méthodes. De fait, peu d'œuvres affichent aussi ostensiblement les étapes de leur composition. Je crois donc plutôt que cette complication ne lui déplait pas, et qu'il ne lui déplait pas davantage d'y entraîner son lecteur sous couleur de l'y guider, comme Phèdre fantasmant de guider Hippolyte, pour, avec lui, se retrouver ou se perdre : l'« architecte » virtuose est aussi fier de la complexité de son édifice que de son ampleur et, par-dessus tout peut-être, d'avoir réussi, l'abondant par la façade, puis par le chevet, à joindre ces deux extrémités par la nef médiane, sans trop d'encombre ni d'accidents. Aussi tient-il à publier, pour nous le faire admirer, ce tour de force, qui risquait autrement de passer inaperçu : pour une fois, l'appréciation esthétique suppose un détour par la cuisine, ou – pour le dire moins vulgairement – par les secrets d'atelier.

*

Nous rencontrerons d'autres signes de cette autosatisfaction, somme toute assez naïve, et donc presque sympathique ; mais il faut peut-être aussi songer que la structure d'une autobiographie, ou d'un ouvrage de *Mémoires* (pour ne rien dire de celle d'un *Journal*), si l'auteur se contente de suivre l'ordre des temps, est d'une simplicité plutôt décevante pour un écrivain épris d'effets artistiques. L'interversion spectaculaire – en termes de rédaction, s'entend – entre les périodes 1828-1833 et 1800-1828, chassé-croisé dont la cause pratique n'est nullement évidente, vise peut-être, inconsciemment, à compenser cette déception : *qualis artifex*... Encore fallait-il la faire connaître, et, de ce côté, nous sommes servis.

Un autre, peut-être, aurait carrément interverti ces périodes dans le texte même, invitant le lecteur à sauter avec lui de 1800 à 1828 avant de revenir en arrière avec lui, mais cet autre-là était encore à naître, et, après tout, l'analepse *Un amour de Swann*, dans la *Recherche du temps perdu*, ne porte pas sur la vie du héros-narrateur. C'eût été, en somme, abouter le chœur à la façade et placer la nef à l'est du chœur.

*

On a vu que certains objets communs (grive, geai, corneilles, martinets, hirondelles) opèrent sans heurt le transfert d'un lieu à l'autre – soit, le plus souvent, de n'importe quel pays vers la « matrie » bretonne. Mais il advient aussi, puisque le voyageur revient parfois sur ses pas, que le mélange des temps s'effectue à la faveur d'un tel retour : une mission à Prague (septembre 1833) en redouble une autre (mai de la même année), audiences et (surtout) voyage compris : « Du 1^{er} au 4 octobre, je revis les lieux que j'avais vu trois mois auparavant⁹⁴ » ; « Je passai le Danube à trois heures du matin : je lui avais dit en été ce que je ne trouvais plus à lui dire en automne ; il n'en était plus aux mêmes ondes, ni moi aux mêmes heures. Je laissai loin sur ma gauche mon bon village de Waldmünchen, avec ses troupeaux de porcs, le berger Eumée et la paysanne qui me regardait par-dessus l'épaule de son père⁹⁵ » ; les martinets et la petite hotteuse échevelée de Hohlfeld ne se montrent plus au second passage : « J'en fus attristé. Telle est ma nature : j'idéalise les personnages réels et personnifie les songes, déplaçant la matière et l'intelligence. Une petite fille et un oiseau grossissent aujourd'hui la foule des êtres de ma création, dont mon imagination est peuplée, comme ces éphémères qui se jouent dans un rayon du soleil. Pardonnez, je parle de moi, je m'en aperçois trop tard⁹⁶ » (il est bien tard en effet : nous ne sommes plus qu'à cent pages du point final). Un séjour à Rome ne manque pas d'en évoquer un autre : « Ma mémoire des lieux, étonnante et cruelle à la fois, ne m'avait pas laissé oublier une seule pierre. [...] Ambassadeur auprès du Saint-Siège en 1828, je me suis hâté de parcourir les palais et les ruines, de redemander les personnes que j'avais vues à Rome en 1803 [comme secrétaire d'ambassade] : des palais et des ruines, j'en ai retrouvé beaucoup ; des personnes, peu⁹⁷. » Mais les considérations sur les vicissitudes de la fortune et de la destinée politique, que devrait imposer un retour aussi symbolique, manquent à l'appel : c'est peut-être parce que l'essentiel de ces deux livres (XXIX et XXX) se compose de citations de rapports officiels et de lettres à Juliette, qui s'y prêtent un peu moins.

En revanche, de telles observations fourmillent à l'occasion du deuxième séjour à Londres (ambassade de 1822), qui se trouve au cœur de l'imbroglio chronologique des *Mémoires* : c'est pendant ce deuxième séjour que Chateaubriand raconte le premier, les années d'exil de mai 1793 à mai 1800 (livres X, XI et XII) – « L'ambassadeur du Roi de France peut raconter l'histoire de l'émigré français dans le lieu même où celui-ci était exilé⁹⁸ » –, et c'est quelque part entre 1835 et 1839, à Paris, qu'il racontera le deuxième (livre XXVII). La relation thématique entre ces deux situations est évidemment le contraste entre la misère et l'abandon qui ont marqué la première et la glorieuse opulence qui marque la seconde – occasion de manifester, selon un paradoxe convenu et passablement complaisant, une nostalgie pour la première au cours de la seconde : « Arrivé à Londres comme ambassadeur français, un de mes plus grands plaisirs était de laisser ma voiture au coin d'un square, et d'aller à pied parcourir les ruelles que j'avais

jadis fréquentées, les faubourgs populaires et à bon marché, où se réfugie le malheur sous la protection d'une même souffrance, les abris ignorés que je hantais avec mes associés de détresse, ne sachant si j'aurais du pain le lendemain, moi dont trois et quatre services couvraient la table en 1822. [...] Que je regrettais, au milieu de mes insipides pompes, ce monde de tribulations et de larmes, ces temps où je mêlais mes peines à celles d'une colonie d'infortunés⁹⁹ ! » Ce thème est encore filé pendant deux pages, et le revoici à la fin du livre XII (retour de l'exil) : « Ainsi j'abandonnai l'Angleterre en 1800 ; mon cœur était autrement occupé qu'il ne l'est à l'époque où j'écris ceci, en 1822. Je ne ramenaï de la terre d'exil que des regrets et des songes ; aujourd'hui, ma tête est remplie de scènes d'ambition, de politique, de grandeurs et de cours, si messéantes à ma nature¹⁰⁰ » ; et de nouveau au livre XXVII, chapitre 3 : « J'avalai le tokai non loin des lieux qui me virent sabler l'eau à pleine cruche et quasi mourir de faim...¹⁰¹. »

Les deux époques en contraste, je le rappelle comme il ne manque pas de le préciser secourablement lui-même, sont l'exil de 1793 à 1800, et l'ambassade de 1822, dont les quelques mois sont occupés, outre les festins et autres tâches diplomatiques, par la narration dudit exil. En toute logique temporelle, ce moment narratif devrait être mis au présent, comme il vient d'ailleurs de l'être dans les deux dernières phrases citées (« à l'époque où j'écris ceci, en 1822 »), et déjà à la fin du chapitre X-3, qui mêle à vrai dire, assez drôlement, le présent « historique » et le présent de narration : « Voilà donc qu'après mes courses dans les bois de l'Amérique et dans les camps de l'Allemagne, j'arrive en 1793, pauvre émigré, sur cette terre où j'écris tout ceci en 1822 et où je suis aujourd'hui magnifique ambassadeur¹⁰². » À ces exceptions près, il ne l'est pour ainsi dire jamais, et pour une raison claire : malgré la présence de plusieurs campagnes de rédaction, campagnes discontinues et de relations temporelles diverses avec leur contenu d'histoire, et malgré les dates de rédaction indiquées en tête de nombre de chapitres, comme c'est le cas pour ces livres X à XII (« Londres, d'avril à septembre 1822 »), le moment d'énonciation virtuel de l'ensemble est censé être celui de la dernière page, ou de la dernière heure de l'auteur (4 juillet 1848), et même, si l'on en croit le titre, un moment situé un peu au-delà de la mort de l'auteur : c'est un mort qui parle, dont l'« aujourd'hui » est au fond de son tombeau. Il est dès lors plus « logique » de mettre au passé tous les moments de la vie du héros, « je-narré », y compris les moments, comme ces quelques mois de 1822, où il se trouve être, à quelque vingt-cinq ans de distance, le « je-narrateur » de son propre passé. C'est donc le parti qu'a pris Chateaubriand, même si l'édition originale de 1850, sans doute infidèle à ses intentions sur ce point comme sur quelques autres, adoptait pour cette période un présent qui ne figure pas dans les « manuscrits » de 1847 et de 1848, dont les éditeurs modernes adoptent le texte (de manière plus brutale, un « jadis » des manuscrits y était devenu « hier¹⁰³ »). Mais la vérité est qu'il y a contradiction formelle entre cette énonciation fictivement posthume de

l'ensemble et la présence de dates de rédaction intermédiaires, authentiques ou non. Une fois créée cette contradiction, aucun parti ne peut être tout à fait cohérent, et le mémorialiste s'*emberloque* un peu – soit dit pour parler comme lui – dans le labyrinthe de sa propre chronologie.

Cet embarras grammatical mineur ne trouble sans doute guère le lecteur insoucieux des « variantes », et rien n'indique que Chateaubriand s'en soit avisé lui-même. En revanche, il est évidemment conscient de celui qu'engendrent ses multiples allers et retours narratifs entre ses deux séjours londoniens, et nous l'avons déjà vu s'en excuser, non sans une insistance quelque peu complaisante, ou peut-être amusée ; un signe de cet amusement est le recours à la figure badine de la métalepse : « Ceux qui lisent cette partie de mes *Mémoires* ne se sont pas aperçus que je les ai interrompus deux fois : une fois, pour offrir un grand dîner au duc d'York, frère du roi d'Angleterre ; une autre fois, pour donner une fête pour l'anniversaire de la rentrée du Roi de France à Paris, le 8 juillet. Cette fête m'a coûté quarante mille francs...¹⁰⁴. » Si l'on en croit Marcellus, alors premier secrétaire de l'ambassade, ce dernier chiffre est aussi faux que précis : encore un « effet de réel » ; le débours exact serait de vingt mille francs pour les deux fêtes. Il s'agit toujours de souligner le contraste entre la misère passée et l'opulence « présente ». Ce qui est vrai, en revanche, c'est que ces frais étaient à la charge personnelle de l'ambassadeur, et que notre héros s'y est un peu ruiné.

*

L'occurrence la plus marquée de ces « intrusions d'auteur » (qui, pour continuer dans l'idiome de Georges Blin, sont en même temps des « indications de régie ») ouvre le livre XXVII (rédigé en 1839, et soigneusement daté, comme on va le voir), où il va aborder de front, et sans trop de contorsions chronologiques, son « ambassade de Londres » (c'est le titre du livre) :

C'est à Londres, en 1822, que j'ai écrit de suite la plus longue partie de ces *Mémoires*, renfermant mon voyage en Amérique, mon retour en France, mon mariage, mon passage à Paris, mon émigration en Allemagne avec mon frère, ma résidence et mes malheurs en Angleterre depuis 1793 jusqu'à 1800. Là se trouve la peinture de la vieille Angleterre, et comme je retraçais tout cela lors de mon ambassade (1822), les changements survenus dans les mœurs et dans les personnages de 1793 à la fin du siècle me frappaient ; j'étais naturellement amené à comparer ce que je voyais en 1822, à ce que j'avais vu pendant les sept années de mon exil d'outre-Manche.

Ainsi ont été relatées par anticipation des choses que j'aurais à placer maintenant sous la propre date de ma mission diplomatique. Le prologue du livre VI^e vous a parlé de mon émotion, des sentiments que me rappela la vue de ces lieux chers à ma mémoire ; mais peut-être n'avez-vous pas lu ce livre ? Vous avez bien fait. Il me suffit maintenant de vous avertir de l'endroit où sont comblées les lacunes qui vont exister dans le récit actuel de mon ambassade de Londres. Me voici donc, en écrivant en 1839, parmi les morts de 1822 et les morts qui les précéderent en 1793¹⁰⁵.

On n'est pas plus scrupuleux, malgré la coquetterie incidente (« Vous

avez bien fait ») et l'appel aux morts – à la mort – qui donne à ce *ma vie mode d'emploi* le drapé funèbre chargé de l'ennoblir, et qui fait rarement défaut dans les cas délicats. Mais voici la suite :

À Londres, au mois d'avril 1822, j'étais à cinquante lieues de madame Sutton. Je me promenais dans le parc de Kensington avec mes impressions récentes et l'ancien passé de mes jeunes années : confusion de temps qui produit en moi une confusion de souvenirs ; la vie qui se consume mêle, comme l'incendie de Corinthe, l'airain fondu des statues des Muses et de l'Amour, des trépieds et des tombeaux.

Pour le tombeau, nous étions prévenus. Passons sur l'incendie de Corinthe, que nous retrouverons peut-être. Je m'explique mal pourquoi c'est la confusion des souvenirs qui produit la confusion des temps, et non l'inverse, mais il s'agit sans doute, une fois de plus, des diverses « couches » de souvenirs confondues dans l'esprit du narrateur de 1839. Le mot juste est évidemment *confusion* – ce qu'il appelle ailleurs la « tyrannie » de sa mémoire, qui, « en faisant entrer le passé dans le présent, ôte à celui-ci une partie de ce qu'il a de misérable¹⁰⁶ ». Mais l'action de cette tyrannie n'est pas toujours aussi bénéfique, ou consolatrice ; observant ailleurs que le souvenir du Niagara lui gâche une cascade helvétique (« Quand on a vu la cataracte du Niagara, il n'y a plus de chute d'eau » – il avait anticipé cet effet, beaucoup plus haut, en des termes encore plus lapidaires : « Niagara efface tout¹⁰⁷ »), il enchaîne : « Ma mémoire oppose sans cesse mes voyages à mes voyages, montagnes à montagnes, fleuves à fleuves, forêts à forêts, et ma vie détruit ma vie. Même chose m'arrive à l'égard des sociétés et des hommes¹⁰⁸. »

*

Cette ambiguïté d'une mémoire à la fois euphorique et maléfique, destructrice et re-créatrice, on la trouve déjà dans une page bien plus ancienne (datée de 1812), relative à ses années au collège de Dol : il vient d'évoquer la « mémoire des mots » dont il jouissait alors, et qui avec l'âge « a fait place chez moi à une autre sorte de mémoire plus singulière, dont j'aurai peut-être occasion de parler » ; nous ne saurons jamais trop à quelle « mémoire plus singulière » il fait ici référence, sinon peut-être cette « mémoire des lieux » que nous l'avons vu qualifier d'« étonnante et cruelle à la fois » ; mais voici la suite :

Une chose m'humilie : la mémoire est souvent la qualité de la sottise ; elle appartient généralement aux esprits lourds, qu'elle rend plus pesants par le bagage dont elle les surcharge. Et néanmoins, sans la mémoire, que serions-nous ? Nous oublierions nos amitiés, nos amours, nos plaisirs, nos affaires ; le génie ne pourrait rassembler ses idées ; le cœur le plus affectueux perdrait sa tendresse, s'il ne s'en souvenait plus ; notre existence se réduirait aux moments successifs d'un présent qui s'écoulerait sans cesse ; il n'y aurait plus de passé. Ô misère de nous ! notre vie est si vaine qu'elle n'est qu'un reflet de notre mémoire¹⁰⁹.

On peut admirer la façon dont un lieu commun, insensiblement, conduit

à un paradoxe – pour ne pas dire à un sophisme. Mais ce sophisme exprime assez bien le destin du mémorialiste, qui réduit sa « vie » à n'être « qu'un reflet de sa mémoire » (de ses *Mémoires*), puisqu'il en élimine en quelque sorte tout ce qui échappe à celle-ci, sans compter tout ce qu'il a soin d'oublier. La mémoire sélective vaut aussi par ce qu'elle efface.

*

La confusion des temps n'est d'ailleurs pas toujours le fait d'une résurgence inopinée du passé dans le présent ; il arrive aussi que le présent du narrateur fasse irruption dans le passé du héros, ou du moins dans le récit que le premier fait du passé du second ; au moment où celui-ci, de la berline familiale, aperçoit pour la première fois les tours de Combourg montant au-dessus des arbres « d'une futaie éclairée par le soleil couchant », celui-là s'interrompt brusquement, ou plutôt son corps intervient pour l'interrompre contre son gré : « J'ai été obligé de m'arrêter : mon cœur battait au point de repousser la table sur laquelle j'écris. Les souvenirs qui se réveillent dans ma mémoire m'accablent de leur force et de leur multitude : et pourtant, que sont-ils pour le reste du monde¹¹⁰ ? » La dernière phrase présente une sorte d'excuse au lecteur, non vraiment pour cette intrusion d'auteur, mais pour les souvenirs qui l'assaillent au point de provoquer, et avec quelle violence, cette interruption. Le plus étrange dans cette affaire est que des souvenirs viennent interrompre un récit qui porte déjà sur des souvenirs. Irruption, donc, de souvenirs dans un récit de souvenirs, et, sauf circularité un peu absurde, il faut bien que les premiers ne se confondent pas avec les seconds. L'hypothèse la plus plausible me semble être que les souvenirs qui « accablent de leur force » le narrateur au moment où il raconte son arrivée à Combourg sont des souvenirs de sa vie à Combourg, une vie nécessairement (un peu) postérieure à cette arrivée. Ces souvenirs-là, pour l'essentiel, feront la matière de quelques chapitres à suivre, jusqu'à la fin du livre III. Cette irruption du présent de narration dans le récit du passé procède donc de l'intrusion, si j'ose dire, d'un passé un peu (à peine) plus proche dont le récit est encore à venir, et qui semble vouloir s'imposer à contretemps : intrusion, aussi, de la mémoire affective dans un moment narratif fondé sur l'anamnèse volontaire. Il y a bien là, sans doute, de quoi faire battre le cœur ; mais je ne vois pas bien si cette chamada oblige le mémorialiste à repousser sa table, ou si elle s'en charge elle-même, ce qui relève peut-être de l'hyperbole.

*

Mais j'ai omis tout à l'heure de relever une indication un peu mystérieuse : « J'étais à cinquante lieues de madame Sutton. » Si je ne m'abuse, cette dame Sutton n'a encore jamais été mentionnée comme telle. Ce n'est pourtant pas une inconnue, mais il se trouve que sa première mention portait : « lady Sulton ». Il paraît que la bonne graphie est bien « Sutton »,

mais là n'est pas le point. Cette lady-là n'est autre que Charlotte Ives, la Charlotte de Bungay, fille du révérend Ives, chez qui notre héros avait séjourné « quelque temps », un hiver, pendant son exil. Chacun sait qu'une idylle muette s'était alors nouée entre les deux jeunes gens, qu'un espoir de mariage était né chez les parents de Charlotte, sans doute chez leur fille elle-même, et comment le séducteur malgré lui avait dû s'enfuir après avoir avoué la triste vérité de son état civil. Cet épisode touchant se situe, selon les versions du texte, en 1797 (manuscrit de 1848) ou 1795 (édition originale ; probablement plutôt en 1796), et, comme on doit commencer à le savoir, il est raconté entre avril et septembre 1822 : livre X, chapitre 9¹¹¹. Deux chapitres plus loin, l'ambassadeur-narrateur de 1822 raconte la fin de l'histoire : « Vous vous souvenez toujours bien [oui, oui !] que je suis ambassadeur auprès de Georges IV, et que j'écris à Londres, en 1822, ce qui m'arriva en 1795. Quelques affaires, depuis huit jours, m'ont obligé d'interrompre la narration que je reprends aujourd'hui. [Une autre des rares occurrences de narration au présent.] Dans cet intervalle, mon valet de chambre est venu me dire, un matin entre midi et une heure, qu'une voiture était arrêtée à ma porte, et qu'une dame anglaise demandait à me parler... » Suit la scène non moins touchante où Charlotte, devenue lady « Sulton », veuve de l'amiral « Sulton », demande à monsieur l'ambassadeur d'intervenir en faveur de ses deux enfants. Il promet (apparemment sans succès), elle se retire en lui laissant un paquet de menus souvenirs, ils se revoient encore trois fois, échantent des propos nostalgiques, et « voilà mon histoire avec miss Ives. En achevant de la raconter, il me semble que je perds une seconde fois Charlotte, dans cette même île où je la perdis une première¹¹² ». Notez que cette seconde perte est ressentie, non pas lors de la dernière entrevue, mais au moment de sa narration : notre vie, décidément, « n'est qu'un reflet de notre mémoire ». Mais Charlotte ne s'était point effacée dans son souvenir : il pensait à elle dès sa nomination à Londres (1822, n'est-ce pas ?)¹¹³, dans le parc de Kensington il se savait, nous l'avons vu, « à cinquante lieues » d'elle, et sa dernière mention viendra au chapitre 11 du livre XXVII (toujours l'« ambassade de Londres »), où il retrouve nécessairement la visite de lady Sutton, et renvoie non moins nécessairement à son récit anticipé du livre X : « Si vous n'êtes pas trop las, cherchez au livre VI^e de ces *Mémoires* l'effet que produisit sur moi en 1822 la vision subite de cette femme¹¹⁴. » Mais j'ai eu tort de dire à l'instant « dernière entrevue » : ce n'était que l'avant-dernière. Une ultime aura lieu en France, « lorsque j'étais ministre en 1823 » (écrit-il toujours en 1839). Elle ne se passera pas très bien, « par une de ces misères inexplicables de l'homme », et restera donc sans suite ni réparation : troisième perte, si je compte bien.

Il n'y a pas lieu d'ironiser sur le fond, puisque cette relation avortée est, en somme, la seule relation amoureuse donnée pour telle dans les *Mémoires*. Mais je n'oublie pas que mon propos est pour l'instant d'ordre chrononarratif. Sur ce plan, le rôle symbolique de la douce Charlotte est bien de

nouer corporellement les deux séjours du héros en Angleterre, séparés par vingt-sept années, et de donner à cette distance temporelle, « rumeur, dirait Proust, des distances traversées », la forme mélancolique d'une apparition meurtrie. Le temps retrouvé porte cette fois, comme dans la scène finale de *L'Éducation sentimentale*, la marque cruelle d'un temps perdu, et d'une occasion manquée.

*

« J'arrivai à Paris [après son voyage en Orient et son détour par l'Espagne] avant les nouvelles que je donnais de moi : j'avais devancé ma vie¹¹⁵. » Le jeu avec le temps (du vécu, de la mémoire, de l'écriture) aboutit ici à un pataquès hautement significatif : ce que devance son retour n'est évidemment pas sa « vie », mais les messages par lesquels il en informait ses proches. Non sa vie, mais bien la relation qu'il en fait. Le lapsus, quoique à coup sûr volontaire, « révèle », comme on dit, l'assimilation de l'une à l'autre. Sa vie n'est décidément plus qu'un « reflet » de ses *Mémoires* : c'est le récit qui fait l'histoire.

Plus retorse, la précession, ou prémonition, du vécu par le fictionnel. En janvier 1804, lors d'un séjour à Naples, il monte au Vésuve et descend dans son cratère : « Je me pillais : je jouais une scène de *René*¹¹⁶. » On sait (on ne sait que trop) comment un texte peut en *piller* un autre, comment une fiction peut emprunter à la vie, comment une vie peut imiter la fiction (Don Quichotte) ; ici, c'est l'auteur lui-même qui imite sa propre création : pillage légitime, comme si le romancier n'avait fait qu'anticiper un moment à venir de sa vie, « reflet », non plus de sa mémoire, mais de sa fiction.

*

Borges prétendait volontiers n'avoir publié, assez tôt, ses Œuvres complètes que pour en exclure certains items qu'il souhaitait déjà faire oublier. J'ignore dans quelle mesure ou de quelle manière celles de Chateaubriand, éditées chez Ladvocat de 1826 à 1831, opèrent çà et là une telle autocensure rétrospective. Il semble, comme on le voit surtout pour l'*Essai historique*, qu'il préfère assortir de corrections déclarées ou non (encore pour *Rancé*, entre l'originale de mai 1844 et la « seconde édition » de juillet) et de commentaires ultérieurs par voie de préfaces et de notes tardives un texte qu'il peut désapprouver par endroits sans le désavouer dans son ensemble, ni surtout vouloir le sacrifier. Les *Mémoires* eux-mêmes remplissent à leur tour cette fonction par rapport aux œuvres passées dont ils évoquent l'élaboration et la réception. Autocritique, oui, autodéfense parfois (réponse aux critiques, par exemple pour *Atala* ou le *Génie*), autodafé, non. Il est vrai que celui du « terrible manuscrit de deux mille trois cent quatre-vingt-treize pages in-folio » des *Natchez*¹¹⁷ a bien failli s'exécuter de lui-même lorsque l'auteur, après en avoir détaché les esquisses d'*Atala* et de *René*, le

laissa en dépôt à ses hôtes londoniens en 1800¹¹⁸, pour le récupérer, après bien des vicissitudes, en 1816 ou 1817 ; l'histoire de ce petit miracle est racontée dans la Préface des *Natchez*. Mais en 1792, déjà, ces « précieuses paperasses, dont [il] ne pouvait [se] séparer », l'ayant précédé à Bruxelles puis accompagné à l'armée des Princes, et qu'il relisait et corrigeait parmi les ruines romaines de Trèves, avaient failli disparaître avec ses chemises dans le vol de sa giberne ; mais ses avisés « camarades » s'étaient bornés au plus utile¹¹⁹. Quelques jours plus tard, la même précieuse liasse, dont Atala, « fille dévouée » emblématique de l'ensemble par synecdoque, serrée maintenant dans son havresac (ne pas confondre), s'était interposée « entre son père et le plomb ennemi¹²⁰ ». De tels périls une fois surmontés, on comprend qu'il reste peu de goût pour le sacrifice littéraire.

*

Une part importante de l'œuvre circule donc entre préfaces et notes tardives (celles des *Œuvres complètes*), « Défenses » (pour le *Génie*) et *Mémoires*. Le dernier paragraphe de la Préface de 1826 à l'*Essai* décrit assez bien cette relation complexe :

Si les préfaces de cette édition complète de mes œuvres, tiennent de la nature des Mémoires, c'est que je n'ai pu les faire autrement. J'écris vers la fin de ma vie : le voyageur prêt à descendre de la montagne, jette malgré lui un regard sur le pays qu'il a traversé et le chemin qu'il a parcouru. D'ailleurs mes ouvrages, comme je l'ai déjà fait observer, sont les matériaux et les pièces justificatives de mes Mémoires : leur histoire est liée à la mienne de manière qu'il est presque impossible de l'en séparer. Qu'aurais-je dit dans des préfaces ordinaires ? que je donnais des éditions revues et corrigées ? on s'en apercevra bien. Aurais-je pris occasion de ces réimpressions particulières, pour traiter quelque sujet général ? mais de tels sujets entrent plus naturellement dans des espèces de Mémoires qui peuvent parler de tout, que dans un morceau d'apparat amené de loin, et fait exprès. C'est au lecteur à décider : si ces préfaces l'ennuient, elles sont mauvaises ; si elles l'intéressent, j'ai bien fait de laisser aller ma plume et mes idées¹²¹.

On doit se rappeler que cette préface est écrite alors que seuls les douze premiers livres des futurs *Mémoires*, consacrés à sa vie de sa naissance à son retour d'exil, sont composés, et que la part d'existence qu'ils finiront par couvrir (jusqu'à octobre 1833) reste à vivre, sans compter les quinze années qui lui feront suite sans laisser d'autre trace autobiographique que les confidences indirectes de la *Vie de Rancé*. Mais l'auteur en parle déjà comme s'ils étaient achevés, et sa vie elle-même proche de sa fin. Le texte et le paratexte, les « ouvrages », leur appareil documentaire, et les Mémoires qui les traitent en « matériaux » et « pièces justificatives », se confondent ici dans ce genre « mêlé » par excellence qui est celui de l'essai, et dans une posture à la fois réflexive et projective, qui est celle même, adoptée presque d'emblée – au moins dès les années de l'exil londonien –, de l'être pré-posthume. Par ce biais, ou ce bief, la première œuvre publiée, que les *Mémoires* présenteront après coup comme « le compendium de mon existence, comme poète,

moraliste, publiciste et politique¹²² », vient se jeter – se « laisse aller » – comme un fleuve dans la mer, dans ce qui n'est pas encore, mais qui sera, délibérément, la dernière. Et les fleuves, comme on sait, « ne s'embarrassent point de leurs rives¹²³ ».

*

La confidence – encore moins la vantardise – érotique n'est pas trop dans sa manière. Le premier souvenir rapporté d'une émotion de cette sorte concerne la comtesse de Tronjoli, future conspiratrice (avec La Rouërie) et intrépide sur l'échafaud, et qu'il rencontre à Combourg, au mariage de Julie : « Je n'avais encore vu la beauté qu'au milieu de ma famille ; je restai confondu en l'apercevant sur le visage d'une femme étrangère¹²⁴. » Le deuxième se situe peu de temps après : « Un voisin de la terre de Combourg était venu passer quelques jours au château avec sa femme. Je ne sais ce qui advint dans le village ; on courut à l'une des fenêtres de la grand'salle pour regarder. J'y arrivai le premier, l'étrangère se précipitait sur mes pas, je voulus lui céder la place et je me tournai vers elle ; elle me barra involontairement le chemin, et je me sentis pressé entre elle et la fenêtre. Je ne sus plus ce qui se passait autour de moi¹²⁵. » La scène est apparemment brève, mais intense. Il ne s'agit plus de voir, mais bien de sentir, jusqu'à cette sorte d'évanouissement qui porte un autre nom. La troisième occurrence (occasion ?) advient trois ou quatre ans plus tard (août 86), lors du premier voyage vers Paris, après une étape à Rennes. Sur les instances d'un parent, une dame l'accepte dans sa voiture – « marchande de modes, leste et désinvolte, qui se prit de rire en me regardant ». Ce trait n'a rien d'intimidant, mais : « Me voilà seul dans une chaise de poste, seul avec une femme, au milieu de la nuit. Moi, qui de ma vie n'avais regardé une femme sans rougir, comment descendre de la hauteur de mes songes à cette effrayante vérité ? Je ne savais où j'étais ; je me collais dans l'angle de la voiture de peur de toucher la robe de madame Rose. » Il s'agit apparemment de ne point renouveler l'accident de la fenêtre de Combourg. « Lorsqu'elle me parlait, je balbutiais sans lui pouvoir répondre. Elle fut obligée de payer le postillon, de se charger de tout, car je n'étais capable de rien. Au lever du jour, elle regarda avec un nouvel ébahissement ce nigaud dont elle regrettait de s'être emberloquée¹²⁶. » Le mot est, dit Littré, « de fantaisie », non loin de notre plus vulgaire « emberlificoter », mais de sens plus proche d'*empêtrer*, ou simplement *embarrasser*. Le radical est apparemment *berloque*, ou *breloque*, qu'on ne trouve plus guère que dans *battre la breloque*. Mais c'est le chevalier embarqué, ici, qui bat la breloque, et madame Rose en est pour ses frais de postillon. Arrivée rue du Mail, à l'*Hôtel de l'Europe*, elle s'empresse de « se débarrasser de son imbécile » en lui faisant donner une (autre) chambre. « Je n'ai de mes jours revu madame Rose. » On dit (Chateaubriand est bien placé, quoique mal payé, pour le savoir) que l'Histoire ne repasse jamais les plats, mais on devrait le dire aussi de la galanterie, dont l'occasion n'a qu'un

cheveu.

Pourtant, à cette époque, les arrêts à la poste se prêtaient un peu aux offres et aux demandes de ce que nous appelons si lourdement « covoiturage ». Bien des années après l'occasion manquée de Rennes, Chateaubriand s'en revient de son étrange mission au Hradschin dans la calèche héritée, on ne sait trop par quelle voie diplomatique, de Talleyrand, et qu'il a fait « radouber afin de la rendre capable de marcher contre nature : car, par son origine et ses habitudes, elle est peu disposée à courir après les rois tombés¹²⁷ ». À l'auberge de Wiesenbach, un Allemand de Brunswick s'étonne de sa *jeunesse* (l'italique dénégalative est de notre héros), méprise qui lui rappelle d'autres circonstances analogues, dont celle-ci, que le récit, d'ailleurs, se garde de dater. Un jour, à l'étape de Lyon, « une dame fort respectable », apparemment persuadée « que l'auteur du *Génie du christianisme* était un vénérable abbé de Chateaubriand, vieux bonhomme grand et sec », le prie par écrit de donner une place à sa fille jusqu'à Paris. Passage accordé.

La mère se présenta avec sa fille, divinité de seize ans. La mère n'eut pas plutôt jeté les yeux sur moi qu'elle devint rouge écarlate ; sa confiance l'abandonna : « Pardonnez, monsieur », me dit-elle en balbutiant : « je n'en suis pas moins remplie de considération... Mais vous comprendrez, les convenances... Je me suis trompée... Je suis si surprise... » J'insistai en regardant ma future compagne, qui semblait rire du débat ; je me confondais en protestations que je prendrais tous les soins imaginables de cette belle jeune personne ; la mère s'anéantissait en excuses et en révérences. Les deux dames se retirèrent. J'étais fier de leur avoir fait tant de peur. Pendant quelques heures, je me crus rajeuni par l'Aurore¹²⁸.

Il ne semble pas pourtant que la « future compagne » ait été autant que sa mère effrayée de la *jeunesse* de l'auteur du *Génie*, dont la découverte la porte plutôt à rire, ce qui n'est peut-être pas mauvais signe. Mais la future compagne restera future, et la calèche de Talleyrand ne servira, comme devant (mais non du temps de son premier détenteur), qu'à regarder se lever les étoiles en compagnie de la mythique Cynthie.

J'ai l'air de tout confondre en parlant de la calèche de Talleyrand à propos d'une rencontre antérieure qui n'a d'autre rapport avec le retour de Prague qu'une association d'idées sur l'allure juvénile du vieux (soixante-cinq ans) diplomate. Mais c'est lui, comme d'habitude, qui mêle les temps, les âges et les épisodes : celui de Wiesenbach ne comporte aucune « divinité de seize ans » à rapatrier, mais seulement un admirateur dont la femme est censée apprendre le français dans le *Génie du christianisme*. « Au surplus », enchaîne hors de propos l'auteur de ce maudit bréviaire, « je n'étais guère en train de coquetterie [ce que personne ne lui demande] à Wiesenbach ; une brise triste gémissait sous les portes et dans les corridors de l'hôtellerie : quand le vent souffle, je ne suis plus amoureux que de lui. » Remémorant le fait encore quelques années plus tard, il rêve d'un voyage à propos d'un autre et s'excuse sur la tempête d'avoir de nouveau manqué un coche qui n'y était pas.

Entre les deux occasions perdues, on ne trouvera pourtant pas la

différence d'un très jeune homme à un vieillard : si le voyageur de Rennes était en effet un peu vert pour séduire, ou profiter de sa séduction, celui de Lyon le semble encore trop pour rassurer. Il n'y a pas d'âge pour s'embarloquer.

*

Contemplant, dangereusement fasciné, la masse étale et apparemment immobile du Niagara, à sept ou huit cents pas en amont de la cataracte, il aperçoit en aval le point où « les eaux manquaient tout à coup, comme si elles avaient été coupées dans le ciel¹²⁹ ». Bel exemple de la manière dont sa description épouse l'impression première au mépris de la vraisemblance verbale : la nappe liquide, suivie des yeux jusqu'à l'horizon, en disparaissant selon une ligne parfaitement droite, dégage la vue du ciel sur toute la hauteur perceptible dont elle occupait jusqu'à ce point la moitié inférieure ; c'est donc bien « dans le ciel » (sur fond de ciel) qu'elle semble, en perspective, coupée comme par un rigoureux coup de ciseaux horizontal. L'expression n'est bizarre que par fidélité au perçu, qu'elle se garde de rationaliser. C'est typiquement ce que Proust appellera le « côté Dostoïevski », ou « Elstir », de Mme de Sévigné, qui « nous présente les choses dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause », et (beaucoup) plus loin : « au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel¹³⁰ ». Qu'est-ce que je disais ?

*

Réfugiés à Gand pendant les Cent-Jours, « nous autres émigrés, nous étions dans la ville de Charles-Quint comme les femmes de cette ville : assises derrière les fenêtres, elles voient dans un petit miroir incliné les soldats passer dans la rue¹³¹ ». Ce détail rappellera quelque chose aux lecteurs du *Rose et le Vert* (et peut-être de *Lucien Leuwen*). Rien de surprenant sans doute à ce que deux voyageurs remarquent ce détail caractéristique de certaines villes du Nord (celle du *Rose* est Königsberg), mais dans cet écho anticipé le critique superstitieux peut aussi voir une sorte de signe.

On connaît assez le peu d'estime – au moins littéraire, et surtout stylistique – de Stendhal pour Chateaubriand, et il ne semble pas que celui-ci ait jamais mentionné celui-là, au moins dans les *Mémoires*, que Beyle ne pouvait évidemment connaître – d'où peut-être le peu d'estime : il faut toujours, pour apprécier la « réception » de Chateaubriand au XIX^e siècle, se rappeler ce qu'était son œuvre, pour le public libéral, avant la révélation de 1850. Mais la mention la plus favorable, dans les *Promenades dans Rome*, ne manque pas de soulever, obliquement, la question de ce que Beyle aurait

pensé de l'encombrant mémorialiste posthume : « Son discours [du 10 mars 1829 au conclave] est fort libéral : il y a un peu trop de *je* et de *moi* ; à cela près, il est charmant et a eu le plus grand succès¹³². » On voit mal, réciproquement, ce qui aurait pu, chez l'auteur du *Rouge*, retenir l'attention ou attirer la sympathie de celui du *Génie*. Il se trouve pourtant entre eux quelques traits communs qui pourraient au moins nuancer cet apparent antagonisme, qui comporte une bonne part de malentendu. En voici quelques-uns, qu'on attribuera sans doute à une lecture trop orientée.

Certains de ces traits sont d'ordre politique ou idéologique, et ils illustrent la convergence somme toute inévitable entre l'aristocrate libéral (quoique « ultra ») et un libéral tout court, fils de la Révolution mais peu enclin à frayer avec ce qu'il ne craint pas, dans ce cas, d'appeler la « canaille » : « J'abhorre la canaille (pour avoir des communications avec), en même temps que sous le nom de *peuple* je désire passionnément son bonheur. [...] J'aime le peuple, je déteste ses oppresseurs ; mais ce serait pour moi un supplice de tous les instants de vivre avec le peuple. [...] J'avais et j'ai encore les goûts les plus aristocrates, je ferais tout pour le bonheur du peuple, mais j'aimerais mieux, je crois, passer quinze jours de chaque mois en prison que de vivre avec les habitants des boutiques. » Ces phrases ne se trouvent pas dans les *Mémoires*, mais dans *Brulard*¹³³ (on se demande quelle sorte de gens son auteur croit pouvoir trouver en prison, mais il s'agit peut-être de manifester moins de dégoût pour la « canaille » populaire que pour les boutiquiers – ailleurs : « épiciers » – petits-bourgeois). « Démocrate par nature, aristocrate par mœurs, je ferais très volontiers l'abandon de ma fortune et de ma vie au peuple, pour peu que j'eusse peu de rapport avec la foule. » Cette phrase ne se trouve pas dans *Brulard*, mais dans les *Mémoires*¹³⁴. Tout aussi commun, le mépris pour ce que l'un présage comme la future « aristocratie chrysogène¹³⁵ » des États-Unis et ce que l'autre (par la voix de Gina) décrit comme « le culte du *dieu* dollar » : « Crois-moi, pour toi [Fabrice] comme pour moi, ce serait une triste vie que celle d'Amérique¹³⁶ » ; « Je m'ennuierais en Amérique [convient maintenant non Fabrice mais Leuwen], au milieu d'hommes parfaitement justes et raisonnables, si l'on veut, mais grossiers, mais ne songeant qu'aux *dollars*. [...] Faire la cour aux hommes du peuple, comme il est de nécessité en Amérique, est au-dessus de mes forces. [...] Je ne puis préférer l'Amérique à la France ; l'argent n'est pas tout pour moi, et la démocratie est trop âpre pour ma façon de sentir¹³⁷ ». Mépris partagé, encore (mais c'est à peu près le même objet), pour ce que l'un et l'autre appellent, à propos de la monarchie de Juillet, le « juste-milieu » ; le terme est évidemment d'époque, mais Chateaubriand l'assortit volontiers de quelque qualification aggravante : « l'amphibie du juste-milieu¹³⁸ », l'évocation méprisante du « pot-au-feu d'une monarchie domestique¹³⁹ », et de « cette classe qui voit la patrie dans son pot-au-feu, les affaires publiques dans son ménage : il est difficile, madame [Lettre à la duchesse de Berry], que vous connaissiez de loin ce qu'on appelle ici le *juste-milieu*¹⁴⁰ » ; ou

savamment contradictoire : lors de sa brève incarcération en juin 1832, le juge d'instruction, M. Desmortiers, chez qui « un air doucereux était étendu comme une couche de miel sur un visage contracté et violent », est caractérisé comme « naguère de la congrégation, grand communiant, grand légitimiste, grand partisan des ordonnances [de Charles X en 1830], et devenu forcené juste-milieu¹⁴¹ ». Cela ressemble fort au « juste-milieu furibond » de *Leuwen*¹⁴². Ces sentiments sont peut-être ordinaires à toute sensibilité « artiste », et donc anti-bourgeoise, au XIX^e siècle, au moins jusqu'à Flaubert – et d'ailleurs fort au-delà : Louis-Philippe dans l'ordre de l'histoire, Valenod (ou Homais) dans celui de la fiction sont des têtes de turc presque obligées de l'habitus préromantique, romantique ou postromantique. Par-dessus une bourgeoisie d'affaires ou de boutique que l'on abhorre, et qu'on laisse à la sollicitude protectrice d'un Guizot, on est (Chateaubriand), ou on se voudrait (Beyle), à la fois aristocrate et ami du peuple, voire (Chateaubriand) à la fois légitimiste et ami d'Armand Carrel. Ce grand écart relève somme toute d'une gymnastique toute naturelle, et à peine paradoxale, qui aboutira en 1848, dans l'ordre politique, à ce que Lamartine avait appelé d'avance la « révolution du mépris ».

Mais le thème le plus exclusivement commun à nos deux auteurs, dans cet ordre de sensibilité idéologique, est peut-être la critique de ce qu'ils qualifient tous deux de *vanité* française : « En France, pays de vanité...¹⁴³ », dit Chateaubriand, et cette appréciation, on le sait, est omniprésente chez Stendhal. Mais on ne trouve pas chez le premier l'antithèse, chère au second, de la *disinvoltura* italienne : chez lui, le goût esthétique des paysages et des monuments d'Italie est bien plus fort que l'amour des mœurs et des caractères italiens. Son Italie, d'ailleurs, est plutôt romaine que milanaise. Il lui a manqué, peut-être, une Métilde, sinon une Angela. À Rome, en novembre 1803, il enterre Pauline de Beaumont, et en 1828 il écrit à Juliette Récamier : ces égéries françaises qui, inversement, ont sans doute fait défaut à son cadet.

*

Mais restons en Italie, et justement à Milan, où le nouveau (premier) secrétaire d'ambassade à Rome fait étape, en mai ou juin 1803, soit sept ans presque jour pour jour après l'arrivée du vainqueur du pont de Lodi et trois ans après le retour du futur vainqueur de Marengo en compagnie du futur auteur de la *Chartreuse*.

Je tombais au milieu [des vieilles cités de l'Europe] au moment où elles se rajeunissaient et mouraient à la fois dans une révolution nouvelle. Milan était occupé par nos troupes ; on achevait d'abattre le château, témoin des guerres du Moyen Âge.

L'armée française s'établissait, comme une colonie militaire, dans les plaines de la Lombardie. Gardés çà et là par leurs camarades en sentinelle, ces étrangers de la Gaule, coiffés d'un bonnet de police, portant un sabre en guise de faucille par-dessus leur veste ronde, avaient l'air de moissonneurs empressés et joyeux. Ils remuaient des pierres, roulaient des canons, conduisaient

des chariots, élevaient des hangars et des huttes de feuillage. Des chevaux sautaient, caracolaient, se cabraient dans la foule comme des chiens qui caressent leurs maîtres. Des Italiennes vendaient des fruits sur leurs éventaires au marché de cette foire armée : nos soldats leur faisaient présent de leurs pipes et de leurs briquets. [...]

Nous sommes de singuliers ennemis : on nous trouve d'abord un peu insolents, un peu trop gais, trop remuants, nous n'avons pas plus tôt tourné les talons qu'on nous regrette. Vif, spirituel, intelligent, le soldat français se mêle aux occupations de l'habitant chez lequel il est logé ; il tire de l'eau au puits, comme Moïse pour les filles de Madian, chasse les pasteurs, mène les agneaux au lavoir, fend le bois, fait le feu, veille à la marmite, porte l'enfant dans ses bras ou l'endort dans son berceau. Sa bonne humeur et son activité communiquent la vie à tout ; on s'habitue à le regarder comme un conscrit de la famille. Le tambour bat-il ? le garnisaire court à son mousquet, laisse les filles de son hôte pleurant sur la porte, et quitte la chaumière à laquelle il ne pensera plus avant qu'il soit entré aux Invalides.

À mon passage à Milan, un grand peuple réveillé ouvrait un moment les yeux. L'Italie sortait de son sommeil, et se souvenait de son génie comme d'un rêve divin utile à notre propre renaissance, elle apportait dans la mesquinerie de notre pauvreté la grandeur de la nature transalpine, nourrie qu'elle était, cette Ausonie, aux chefs-d'œuvre des arts et dans les hautes reminiscences d'une patrie fameuse. L'Autriche est venue ; elle a remis son manteau de plomb sur les Italiens ; elle les a forcés à regagner leur cercueil¹⁴⁴.

La rédaction de ce chapitre est (par le contexte) datée de 1838. Impossible de ne pas penser ici à certaine page des *Mémoires sur Napoléon*¹⁴⁵, et surtout à la fameuse ouverture de la *Chartreuse*, écrite elle aussi en 1838 (novembre-décembre), et parue en avril 1839, qui en retrouve tout l'esprit. Entre ces pages et celle des *Mémoires*, aucune relation intertextuelle effective n'est envisageable, mais la donnée historique, exaltée par quelque commun patriotisme post-révolutionnaire, impose apparemment son enthousiasme aux deux auteurs.

Ces filles de l'hôte pleurant sur la porte m'évoquent encore quelque chose ; il s'agit du départ de Fabrice après son bref séjour, blessé, à l'auberge de l'Étrille : « En ce moment, les filles de l'hôtesse se mirent à fondre en larmes » (chapitre V). Je sais bien que Fabrice n'est pas français (quoique...), et que la scène se passe en Belgique, après Waterloo, où il a tout de même réussi à recevoir un « coup de pointe à la cuisse ». Mais justement, chacun se rappelle qu'à la fin du chapitre II, parti du lac de Côme, et après, si je compte bien, seulement deux jours de cheval dont une nuit à l'écurie, ledit Fabrice, « sur les cinq heures », « entendit la canonnade : c'étaient les préliminaires de Waterloo ». Or, ce même 18 juin 1815, vers midi, notre héros (l'autre) sortit de Gand vers midi par la porte de Bruxelles, muni des *Commentaires de César*. « J'étais déjà à plus d'une lieue de la ville, lorsque je crus ouïr un roulement sourd. » Il croit d'abord à un orage, mais après quelque temps « ces détonations moins vastes, moins onduleuses, moins liées ensemble que celles de la foudre, firent naître dans mon esprit l'idée d'un combat. [...] Cette grande bataille, encore sans nom, dont j'écoutais les échos au pied d'un peuplier, et dont une horloge de village venait de sonner les funérailles inconnues, était la bataille de Waterloo¹⁴⁶ ! » Dans les deux cas, on s'en doute, l'identification historique de l'événement est rétrospective, et le fait du narrateur, non du héros, réel ou fictionnel. Mais enfin, voilà bien du beau monde pour assister, de près ou de loin, à une bataille qui n'en méritait peut-

être pas tant.

*

Je termine cette esquisse de rapprochement sur une note plus intimiste. En juin 1832, mêlé à une conspiration légitimiste des plus confuses, Chateaubriand est arrêté par les sbires du susdit « juste-milieu », incarcéré au dépôt, puis, faveur insigne, au domicile particulier du préfet de police, M. Gisquet, dans ce qui servait ordinairement de cabinet de toilette à Mlle Gisquet – qui se trouve être « très jolie et fort bonne musicienne ». Après quelques jours, se noue entre le respecté prisonnier et la jeune pianiste (« le son du piano de mademoiselle Gisquet parvenait jusqu'à moi ») une sorte d'idylle à distance qui peut en évoquer une autre : « Mademoiselle Noémi [je suppose que c'est le prénom de Mlle Gisquet] se promenait souvent seule dans le petit jardin un livre à la main. Elle jetait à la dérobée un regard vers ma fenêtre. Qu'il eût été doux d'être délivré de mes fers, comme Cervantès, par la fille de mon maître ! Tandis que je prenais un air romantique, le beau et jeune M. Nay vint dissiper mon rêve. Je l'aperçus causant avec mademoiselle Gisquet de cet air qui ne nous trompe pas, nous autres créateurs de sylphides. Je dégingolai de mes nuages, je fermai ma fenêtre et j'abandonnai l'idée de laisser pousser ma moustache blanchie par le vent de l'adversité¹⁴⁷. » Ce M. Nay était le secrétaire et, comme l'indiquait son air, futur gendre du préfet de police : tant pis pour les moustaches. N'est pas Fabrice qui veut – ni Clélia, d'ailleurs.

*

On ne peut dire que la musique de son siècle – ni peut-être d'un autre – soit sa tasse de thé. Il lui arrive une fois, dans les *Mémoires*, de citer Beethoven, mais par un biais fort étrange. C'est lors de son séjour à Grenade, en avril 1807. Un chanteur-guitariste « sourd comme un pot » l'accompagne un peu partout de ses mélodies sauvages. « L'harmonieux mendiant n'aurait sans doute pas composé la symphonie de *la Création*, mais sa poitrine brunie se montrait à travers les lambeaux de sa casaque, et il aurait eu grand besoin d'écrire comme Beethoven à mademoiselle Breuning : “Vénérable Éléonore, ma très chère amie, je voudrais bien être assez heureux pour posséder une veste de poil de lapin tricotée par vous”¹⁴⁸. » J'ignorais que l'on tricôtât en poil de lapin, j'ignore encore si la citation est authentique, et comment ce biographème incongru est venu à sa connaissance. Ce qui me retient le plus est la manière dont il est amené, par la mention doublement impertinente de « la symphonie de *la Création* » : *La Création*, bien sûr, est un oratorio, et de Haydn, ce qui prépare assez mal l'entrée en scène de Beethoven ; tout le monde peut se tromper, mais je soupçonne surtout notre voyageur d'avoir pensé à l'auteur de *Fidelio* à cause de la surdité de son « harmonieux mendiant ».

Restons dans le registre de cette infirmité : nommé à la Chambre des pairs en 1815, il découvre bien vite qu'il parle, littéralement, à une assemblée de sourds : « Un jour le premier rang des fauteuils, tout près de la tribune, était rempli de respectables pairs, plus sourds les uns que les autres, la tête penchée en avant et tenant à l'oreille un cornet dont l'embouchure était dirigée vers la tribune. Je les endormis, ce qui est bien naturel. Un d'eux laissa tomber son cornet ; son voisin, réveillé par la chute, voulut ramasser poliment le cornet de son confrère ; il tomba. Le mal fut que je me pris à rire, quoique je parlasse alors pathétiquement sur je ne sais quel sujet d'humanité¹⁴⁹. » Ces cornets nous ramènent à Beethoven : j'ai lu quelque part qu'il utilisait, et qu'on avait retrouvé chez lui, conservé et publié, des « cornets de conversation ». Qui dit cornet dit coquille. Quant à l'*embouchure* que le respectable pair dirige vers la tribune, je suppose qu'il s'agit plutôt du pavillon, vers lequel l'orateur est censé diriger lui-même sa parole.

« À l'époque où j'ai connu lord Liverpool, il était presque arrivé à l'illumination puritaine. Il parlait peu ; son visage était mélancolique ; il penchait souvent l'oreille, et il avait l'air d'écouter quelque chose de triste : on eût dit qu'il entendait tomber ses dernières années, comme les gouttes d'une pluie d'hiver sur le pavé¹⁵⁰. » La comparaison est ici double, ou plutôt triple, et plus précisément emboîtée, ou télescopique : quand lord Liverpool penchait « l'oreille » – c'est-à-dire, sans doute, la tête du côté de sa bonne oreille –, il *avait l'air* d'écouter quelque chose de triste, et *on eût dit* qu'il entendait tomber ses dernières années (je suppose que ce sont ses dernières années *à venir*, ce qui exige en effet qu'on tende bien l'oreille), et ces années sonnent *comme* des gouttes de pluie. Mais non pas n'importe quelles gouttes de pluie : d'une *pluie d'hiver*, et tombant non pas n'importe où, mais bien *sur le pavé* – londonien, je suppose.

Le mouvement de ces deux phrases, avec leur progression métaphorique insensible, est aussi admirable qu'énigmatique. Mais le plus mystérieux est pour moi l'*illumination puritaine*, et son rapport avec l'inclinaison mélancolique du lord penché du côté où tombe déjà la pluie d'hiver de ses dernières années. J'espère seulement que l'« illumination puritaine » n'est pas un terme technique de spiritualité, comme la « délectation morose » ou l'« éjaculation mystique ». Mais on note aussi que le Premier ministre de George IV n'y est que *presque* arrivé. Nous sommes évidemment en 1822, et il mourra en 1827, ayant, je suppose, enfin atteint la plénitude de l'illumination.

J'aurais sans doute dû, pour dissiper ces mystères, citer la phrase précédente : « Il est possible que lord Liverpool, enclin aux réformes, et à qui M. Canning a dû son dernier ministère, fût influencé, malgré la rigidité de ses

principes religieux, par quelque déplaisance de souvenirs. » Mais elle ne dissipe décidément rien.

*

Un autre (plus) auguste vieillard « penchera » encore devant lui son oreille : c'est Charles X exilé au Hradschin, « penchant vers moi sa bonne oreille pour mieux m'entendre, m'avertissant ainsi de ses années qui venaient mêler leurs infirmités communes aux calamités extraordinaires de sa vie¹⁵¹ ». Mais le pire sourd, on le sait, c'est qui ne veut pas entendre : non pas encore Charles X au Hradschin en 1833, mais déjà le même à Saint-Cloud, trois ans plus tôt, le 29 juillet 1830, qui le « repousse » sans répondre à sa lettre¹⁵² et court ainsi à sa perte, yeux et oreilles bouchés à tout avertissement. « Je ne veux pas monter en charrette comme mon frère [venait-il de dire au duc de Mortemart] ; je ne reculerai pas d'un pied. » Le commentaire est foudroyant : « Quelques minutes après, il allait reculer d'un royaume¹⁵³. » Ou encore, quelques jours plus tard, au Palais-Royal, le duc d'Orléans, qui « veut être Roi », et lui fait « une idylle sur le bonheur dont il jouissait à la campagne », bonheur qu'il est prêt à sacrifier pour le salut du même royaume – pourvu, bien sûr, qu'il devienne le sien. « Tous deux [le duc et sa duchesse] ont bien voulu me faire entendre que je pourrais leur être utile [ladite duchesse lui offre le choix entre retrouver les Affaires étrangères, ou sa chère ambassade à Rome, mais cette « dernière tentation politique » sera héroïquement repoussée], et ni l'un ni l'autre ne m'a regardé en face. » Quand on ne veut rien entendre, mieux vaut aussi ne regarder personne en face¹⁵⁴.

Le seul moment, à peu près, où un roi ait semblé l'écouter, et même l'entendre, c'est lors de sa « dernière conversation » avec Louis XVIII, au retour de Gand, après la nomination de Fouché comme ministre avec Talleyrand : « “Sire [...] je crois la monarchie finie.” Le roi garda le silence ; je commençais à trembler de ma hardiesse, quand Sa Majesté reprit : “Eh bien monsieur de Chateaubriand, je suis de votre avis”¹⁵⁵. » Entendre, c'est évidemment approuver.

*

Mais revenons au Hradschin : le roi en exil est dur d'un peu plus qu'une oreille. Lorsque « monsieur l'ambassadeur », comme il l'appelle « avec une emphase bienveillante », veut lui proposer, pour le jeune duc de Bordeaux et « dans l'intérêt de l'avenir », une éducation – dont il assumerait volontiers la charge – capable d'en faire un jour un roi éclairé, il est « peu compris. La religion a fait de Charles X un solitaire ; ses idées sont cloîtrées¹⁵⁶ ». C'est bien de là qu'il est sourd. Dans les salles vides, « anuitées et presque sans meubles » du vieux château des rois de Bohême, il doit bien rappeler à « monsieur l'ambassadeur », non seulement, comme l'écrit celui-ci, le « terrible monastère de l'Escorial¹⁵⁷ », mais aussi, dans un autre château

sombre et presque désert « où l'on aurait à peine aperçu cent chevaliers, leurs dames, leurs écuyers, leurs valets, les destriers et la meute du roi Dagobert¹⁵⁸ », un autre vieillard, « grand et sec¹⁵⁹ », qui avait dispersé sa famille et ses gens « à toutes les aires du vent de l'édifice¹⁶⁰ » (comme est dispersée dans l'immense Hradschin la famille royale et ce qu'il lui reste de cour), qui, toute la soirée, émergeant de l'obscurité comme un spectre, demandait à chacun de ses passages devant les siens pour une fois réunis : « De quoi parliez-vous ? », à qui on n'osait rien répondre, et qui « continuait sa marche », apparemment satisfait de cette absence de réponse, avant de prendre congé en « penchant », quant à lui, « sa joue sèche et creuse » vers les siens, sans répondre davantage à leur souhait de bonne nuit¹⁶¹. Dans ces diverses ténèbres, chacun tend l'oreille, personne n'écoute vraiment personne, et tout un monde penche du côté où il va tomber.

*

« L'aspect de Philadelphie est monotone. En général, ce qui manque aux cités protestantes des États-Unis, ce sont les grandes œuvres de l'architecture : la Réformation jeune d'âge, qui ne sacrifie point à l'imagination, a rarement élevé ces dômes, ces nefs aériennes, ces tours jumelles dont l'antique religion catholique a couronné l'Europe. Aucun monument, à Philadelphie, à New York, à Boston, ni pyramide au-dessus de la messe des murs et des toits : l'œil est attristé de ce niveau¹⁶². » Voilà du moins une réclamation qui ne sera pas tombée dans des oreilles de sourds : le « niveau », depuis, s'est cabré, et les *tours jumelles* ne se sont que trop élevées. Leur croissance – mais non leur chute – était d'ailleurs prévue, un peu plus loin : « New York, ville gaie, peuplée, commerçante, qui cependant était [en 1787] loin d'être ce qu'elle est aujourd'hui [1822], loin de ce qu'elle sera dans quelques années : car les États-Unis croissent plus vite que ce manuscrit. »

*

Retour d'exil au printemps 1800, il rend visite à quelques anciennes connaissances, dont Pierre-Louis Ginguené (qui sera bientôt l'un des plus sévères critiques du *Génie*, et des plus malavisés). « M. Ginguené, qui me reconnut à peine, me parla du haut de la grandeur de tout ce qu'il était et avait été. Je me retirai humblement, et n'essayai pas de renouer des liaisons si disproportionnées. » La disproportion est évidemment toute provisoire, mais le mouvement de retrait est typique (et louable), souligné par un pluriel qui en généralise la leçon : qui t'ignore, évite-le – deux précautions valent mieux qu'une.

Cette mortifiante visite comporte pourtant sa consolation, tout esthétique je suppose ; sur la loge du concierge, on lisait encore cette inscription révolutionnaire : « Ici on s'honore du titre de citoyen, et on se tutoie. Ferme la porte, s'il vous plaît¹⁶³. » La vieille grammaire résiste encore au vent de

Un mot suffit parfois à épingle la morgue ou l'arrogance, réelle ou supposée, d'un personnage : c'est le verbe « daigner ». Je vois qu'il tombe au moins deux fois sur ce Guizot qui, avec ses évidents mérites intellectuels et son action politique le plus souvent discutable, est pour Chateaubriand un adversaire de choix ; en 1809, très jeune critique, il avait défendu *Les Martyrs*, mais la suite est moins plaisante : sous la première Restauration, il contribue comme (déjà) haut fonctionnaire à une loi un peu scélérate, qui « soumettait à la censure tout écrit de moins de vingt feuilles d'impression : M. Guizot élaborait cette première loi de *liberté* » (on dira plus tard, d'une autre de même farine, *loi de justice et d'amour*). À Gand, en 1815, « M. Guizot *daignait* nous honorer de sa présence » ; à Paris, en 1829, Chateaubriand, venant de démissionner de son ambassade pour protester contre la nomination de Polignac, était momentanément courtoisé par l'opposition orléaniste : « M. Guizot lui-même *daigna* visiter ma demeure ; il crut pouvoir franchir l'immense distance que la nature a mise entre nous. » Moyennant quoi, Chateaubriand, toujours « bon garçon », soutiendra avec succès sa candidature à la députation. « Les journées de Juillet ayant trouvé M. Guizot député, il en est résulté que je suis devenu en partie la cause de son élévation politique : la prière de l'humble est quelquefois écoutée du ciel¹⁶⁴. » Quand on est « rancunier et point vindicatif¹⁶⁵ », les bienfaits sont la forme la plus gratifiante de la vengeance. Et, la suite tournant enfin à la déroute du dernier président du Conseil de la monarchie de Juillet, tombé à son tour comme un nouveau Polignac, son vieil opposant, devenu presque aphasique, trouvera encore la force et le plaisir d'articuler, en février 1848 : « C'est bien fait ! » Oui, apparemment, la prière de l'humble est quelquefois écoutée du ciel, et le cours de l'Histoire toujours imprévisible. Mais voici la suite : « Quatre mois après, le fracas des journées de Juin pénétra jusqu'à son oreille et il demanda encore quel était ce bruit. On lui répondit qu'on se battait dans Paris et que c'était le canon. Il fit alors de vains efforts pour se lever en disant : "Je veux y aller", puis il se tut et cette fois pour toujours, car il mourut le surlendemain¹⁶⁶. » Sur quelle barricade serait-il allé partager, avec un peu de chance, le sort de Mgr Affre au faubourg Saint-Antoine ? C'eût été une belle fin, peut-être.

« La postérité n'est pas aussi équitable dans ses arrêts qu'on le dit ; il y a des passions, des engouements, des erreurs de distance comme il y a des passions, des erreurs de proximité¹⁶⁷. » Cette maxime vient à propos de ce qui est alors (ce chapitre est rédigé entre 1835 et 1839) la gloire posthume de Bonaparte : on a oublié les souffrances causées par son despotisme et ses

guerres malencontreuses, et l'on ne retient plus de lui « que sa vie impérissable ». Cette absolution posthume suppose à vrai dire que le public oublie aussi ce que Chateaubriand, lui, n'a garde d'oublier : la catastrophe finale, et que « de triomphe en triomphe [il] a amené les Thébains à la vue des femmes de Sparte », ou, comme il le redit plus loin en termes moins allusifs, que « Napoléon et ses capitaines, de victoires en victoires, ont amené les Russes à Paris¹⁶⁸ » ; il reviendrait à son (douteux) neveu d'amener un jour les Prussiens à Versailles et, pour plus longtemps, à Metz et à Strasbourg. La « postérité » me semble avoir aujourd'hui rétabli sa balance, et ratifié le jugement de Chateaubriand sur l'« homme fastique¹⁶⁹ », comme elle a ratifié celui de Saint-Simon sur Louis XIV. Mais l'observation vaut bien au-delà de ces destins politiques ; la postérité, dont il dit ailleurs¹⁷⁰, à propos de ses illusions juvéniles sur le succès de l'*Essai*, que nous « ignorons sa demeure » et « mettons mal son adresse », n'est pas plus infaillible, ni même équitable, dans l'ordre artistique : elle a ses « erreurs de distance », ou de perspective, qui tiennent, entre autres, à la « proximité » de ses propres modèles d'interprétation et d'appréciation, et aux anachronismes qu'ils lui inspirent. Notre plus grande « erreur » serait sans doute d'ignorer cette parallaxe, ou d'imaginer que nous pouvons la corriger d'un côté sans l'aggraver d'un autre. Proust prétendait lire Mme de Sévigné à la lumière de Dostoïevski, et Chateaubriand, ou Nerval, à sa propre lumière. Nous lisons Chateaubriand, et déjà Proust lui-même, selon des critères qui les laisseraient sans doute perplexes tous les deux. Stendhal, patient, ajournait ses lecteurs à quelques décennies, et Proust pensait que les œuvres doivent créer elles-mêmes leur postérité¹⁷¹ ; ces délais et précautions témoignent en fait de plus d'assurance que de prudence, et leur succès actuel, dans ces deux cas, ne garantit rien pour l'avenir : Sartre s'est cru un jour « débarrassé de Proust¹⁷² » (qui ne l'avait pourtant guère embarrassé jusqu'alors) ; on sait aussi de quelle manière il voulut, à la Duchamp¹⁷³, se débarrasser de Chateaubriand ; d'autres, un autre jour, se crurent débarrassés de Sartre, mais la main passe, et repasse, dans tous les sens. Rien dans tout cela que de très provisoire. Le scepticisme de Chateaubriand témoigne peut-être d'un rapport plus réaliste à la contingence historique. La postérité n'est pas si bonne fille, elle ne se laisse ni ajourner ni manipuler. Nul ne connaît sa « demeure », et il lui arrive, elle-même, de se tromper d'adresse.

*

Rejeté depuis 1816 dans cette opposition ultra qui s'intitule simplement « opposition royaliste », il participe en 1819 à des réunions quasi clandestines chez Piet, rue Thérèse : « Nous arrivions extrêmement laids, et nous nous asseyions en rond autour d'un salon éclairé d'une lampe qui filait. Dans ce brouillard législatif, nous parlions de la loi présentée, de la motion à faire, du camarade à porter au secrétariat, à la questure, aux diverses commissions. On ramponnait de toutes parts¹⁷⁴. » *Ramponner*, c'est, paraît-il, railler ou

critiquer. Les emprunts à la vieille langue ne sont pas rares sous sa plume, mais l'archaïsme n'est pour rien dans l'efficacité de ces deux traits : « nous arrivions extrêmement laids » et « brouillard législatif ». Le second peut se lire comme une sorte d'hypallage : le brouillard n'est législatif que par la qualité des participants et la teneur de leurs discussions ; mais ce mot savamment impropre pour désigner la pénombre qu'entretient le mauvais éclairage du salon caractérise obliquement ces discussions elles-mêmes ; c'est donc ici au nom de qualifier ce que désigne l'adjectif : « brouillard législatif » suggère des manœuvres parlementaires confuses et mal assurées. Quant au premier, il traite l'extrême laideur physique supposée propre à l'âge moyen des participants et à leur fonction politicienne comme une sorte de grimace ou de déguisement provisoire que les conspirateurs – hypothèse optimiste – auraient adopté pour la circonstance.

*

L'ironie plus ou moins sarcastique est un des traits les plus marquants du style des *Mémoires*, et bien évidemment des textes polémiques. Chateaubriand affecte souvent de se reprocher ce « penchant », auquel il cède plus souvent encore : « Je me moquais quelquefois des ministres, dit-il par exemple à propos de ses articles du *Conservateur*, et je donnais cours à ce penchant ironique que j'ai toujours réprouvé en moi¹⁷⁵ » ; et le chapitre 12 du livre IV (« Gens de lettres. Portraits ») devait se terminer ainsi : « J'en suis toujours au repentir, quand je me laisse entraîner, comme cela vient de m'arriver, à cet esprit caustique que je méprise. Les trois quarts du temps j'imité ces Arabes de l'Hyémen qui rompent leurs flèches et allument leur feu pendant la nuit pour faire leur café. Malheureusement je n'ai pas brûlé toutes les miennes...¹⁷⁶. » Je doute qu'il en ait brûlé beaucoup, et d'ailleurs ce ton sarcastique n'est nullement – on vient de le voir – réservé à ses adversaires. Juliette Hoffenberg observe justement¹⁷⁷ que l'attitude satirique apparaît le plus volontiers dans les scènes où le narrateur se trouvait présent en personne, comme acteur ou comme témoin : « Le style redescend à la satire, dit-elle à propos du tableau de la cour de Gand, comme si la présence de l'auteur suffisait à discréditer l'équipée » ; le chroniqueur-mémorialiste est chez lui plus cruel que l'historien, parce que la cruauté est d'abord dans son coup d'œil. Hoffenberg cite à ce propos cette phrase révélatrice : « J'aurais voulu mettre plus de gravité dans la description de ces scènes qui ont produit une grande révolution, ou, pour parler plus correctement, de ces scènes par lesquelles sera hâtée la transformation du monde ; *mais je les ai vues*...¹⁷⁸. » Chateaubriand analyse ailleurs¹⁷⁹ ce « défaut de [son] caractère » : « ma perception distincte et rapide traverse vite le fait et l'homme, et les dépouille de toute importance [...] le côté petit et ridicule des objets m'apparaît tout d'abord ; de grands génies et de grandes choses, il n'en existe guère à mes yeux » ; du coup, « en politique, la chaleur de mes opinions n'a jamais excédé la longueur de mon discours ou de ma brochure ». C'est peut-être là se faire

plus détaché qu'on ne l'est ; ce « défaut » avoué ressemble fort à une qualité prétendue.

Cette moquerie affecte donc de s'adresser à l'acteur-narrateur lui-même. Les notes tardives (1826) de l'*Essai*, entre autres, témoignent de cette attitude, qui n'expriment pas seulement un désaccord, mais, de temps en temps, une franche dérision de soi – tardive, il est vrai. Mais une telle posture suffit-elle à exonérer l'auteur de toute « vanité », ou, comme dit Stendhal au sens, en l'occurrence, dépréciatif de ce mot, de tout « égotisme » ? N'en croyons rien : l'auto-ironie peut fort bien couvrir l'autosatisfaction, ne serait-ce qu'en mettant le narrateur (ou le commentateur) d'aujourd'hui au-dessus du héros (ou de l'auteur) d'hier. Le mémorialiste hésite toujours, comme tout le monde, entre un « je n'ai pas changé » et un « j'ai bien changé » ; mais on ne l'entend guère avouer qu'il a changé en mal, si ce n'est au physique, et non sans coquetterie. Voilà le mot que je cherchais.

Il y a pourtant une ironie qui ne doit rien à ces troubles relations à soi, et que l'on peut bien observer, de loin ou de près, sans y mêler de son ego : c'est l'ironie de l'Histoire, qui s'exerce sans autre participation que l'aveuglement de ses acteurs. « Les Constituants qui s'opposèrent à la déchéance [du roi en septembre 1791] crurent sauver la couronne, et ils la perdirent ; ceux qui croyaient la perdre en demandant la déchéance, l'auraient sauvée. » Je ne suis pas très bien ce méandre de politique-fiction, à moins qu'il ne faille comprendre que le roi déchu en 1791 n'aurait pas été exécuté en 1792 ; mais voici la moralité, d'une modération feinte, et qui vaut pour tous : « Presque toujours, en politique, le résultat est contraire à la prévision¹⁸⁰. »

*

Dans son pastiche non publié de *L'Affaire Lemoine*, Proust n'a pas manqué d'épingler l'irritante ostentation d'humilité dont Chateaubriand couvre les fréquentes mentions qu'il fait de sa propre gloire. Cette charge, qui est à vrai dire presque un centon, s'en prend particulièrement au contraste complaisant, que nous connaissons bien, entre les deux séjours londoniens : « Dans cette Angleterre où j'avais vécu pauvre étudiant, je suis revenu, dans les carrosses de Sa Majesté Britannique, comme ambassadeur de Charles X et maintenant, importun à mes rois, que le vain bruit de ma gloire poursuit inutilement sur les routes de l'exil, n'ayant pour désaltérer mes lèvres que le verre d'eau pure que m'offre le chantre de la Révolution, je vis confondu parmi les pauvres de Mme de Chateaubriand, n'ayant pour oreiller, comme j'ai dit dans *Atala*, que la pierre de mon tombeau. Encore ai-je été obligé de l'engager à des libraires...¹⁸¹. » Le « vain bruit de ma gloire » peut être emprunté, entre autres, à cette phrase : « Tout le vain bruit qui s'est depuis attaché à mon nom n'aurait pas donné à madame de Chateaubriand un seul instant de l'orgueil qu'elle éprouvait comme chrétienne et comme mère, en voyant son fils prêt à participer au grand mystère de la religion » ; ou à cette autre, qu'aucune exagération satirique ne saurait surpasser : « Je dois dire une

chose avec toute la réserve de la modestie : le vain bruit de ma vie augmente à mesure que le silence réel de cette vie s'accroît¹⁸². »

Puisque Proust est encore passé par là, et malgré l'indéniable différence de rang social entre l'authentique vicomte et le tardif et très apocryphe « comte de Méséglise », je qualifierais volontiers de *côté Legrandin* l'insistance avec laquelle le premier fait parade de son aversion pour les honneurs et les mondanités, et de son goût (dont il n'y a d'ailleurs pas lieu de douter) pour les choses humbles et les plaisirs simples. En visite à Ferney (il vient d'opposer sa propre discrétion au tapage d'un Byron, qui attend la tempête pour se jeter à la nage dans le Léman : « Je ne suis pas si original ; j'aime aussi les orages ; mais mes amours avec eux sont secrets, et je n'en fais pas confidence aux bateliers » – aux bateliers, peut-être), il confronte sa simplicité à l'orgueil supposé du défunt maître des lieux, qui ignorait sans doute cette étroite vallée, juste derrière le célèbre domaine

[...] où coule un filet d'eau de sept à huit pouces de profondeur ; ce ruisseau lave la racine de quelques saules, se cache çà et là sous des plaques de cresson et fait trembler des joncs sur la cime desquels se posent des demoiselles aux ailes bleues. L'homme des trompettes [ne pas confondre avec l'homme des *tempêtes*] a-t-il jamais vu cet asile de silence tout contre sa retentissante maison ? Non, sans doute : eh bien ! l'eau est là ; elle fuit encore ; je ne sais pas son nom ; elle n'en a peut-être pas : les jours de Voltaire se sont écoulés ; seulement sa renommée fait encore un peu de bruit dans un petit coin de notre petite terre, comme ce ruisseau se fait entendre à une douzaine de pas de ses bords. On diffère les uns des autres : je suis charmé de cette rigole déserte ; à la vue des Alpes, une palmette de fougère que je cueille me ravit ; le susurrement d'une vague parmi des cailloux me rend tout heureux ; un insecte imperceptible qui ne sera vu que de moi et qui s'enfonce sous une mousse, ainsi que dans une vaste solitude, occupe mes regards et me fait rêver. Ce sont là d'intimes misères [pourquoi « misères », ces petites choses qui le rendent « tout heureux » ?], inconnues du beau génie qui, près d'ici, déguisé en Orosmane, jouait ses tragédies, écrivait aux princes de la terre et forçait l'Europe à venir l'admirer dans le hameau de Ferney. Mais n'était-ce pas là aussi des misères ? La transition du monde ne vaut pas le passage de ces flots et, quant aux rois, j'aime mieux ma fourmi¹⁸³.

Il ne s'agit pas seulement d'opposer sa simplicité et son goût des choses infimes à la grandeur « retentissante » d'un Byron ou d'un Voltaire, mais aussi d'exhiber combien il préfère, dans sa vie même, ces joies simples et secrètes aux très hautes missions dont le destin l'a chargé auprès, non de fourmis, mais bien de rois présents, passés et, peut-être, à venir. Lors de sa halte forcée, mais délicieuse, à Waldmünchen, en attente de son visa pour Prague où se morfondent patiemment les derniers Bourbons en exil, il délibère « si je n'envverrais pas [son secrétaire] Hyacinthe chercher du beurre frais et du pain bis, pour manger du cresson au bord d'une fontaine sous une cépée d'aunes. Ma vie n'était pas plus ambitieuse que cela : pourquoi la fortune a-t-elle accroché à sa roue la basque de mon pourpoint avec le pan du manteau des rois¹⁸⁴ ? » Il ne suffit pas d'être plus humble que les plus grands, il faut aussi préférer cette humilité à sa propre grandeur. Le cresson des ruisseaux et des fontaines figure assez bien cette antithèse, et la compétence botanique (et/ou ornithologique) fait ici, et ailleurs, partie de l'ostentation d'humilité – il faut

montrer qu'on ne s'intéresse, au fond, qu'à ces choses-là : « J'ai des amis, dira Legrandin, partout où il y a des troupes d'arbres blessés, mais non vaincus, qui se sont rapprochés pour implorer ensemble avec une obstination pathétique un ciel inclément qui n'a pas pitié d'eux. [...] Là comme partout [il s'agit de Balbec, où il ne tient pas du tout à devoir recommander le jeune narrateur], je connais tout le monde et je ne connais personne ; *beaucoup les choses et fort peu les personnes*¹⁸⁵. »

Mais cette compétence affichée, on le sait, n'est nullement usurpée : à peine échappé des bois de Combourg, le jeune Chateaubriand s'entretenait de cette science, en 1787, avec son mentor, M. de Malesherbes, qui lui-même en avait conféré par écrit, une quinzaine d'années plus tôt, avec Jean-Jacques Rousseau en personne ; la filiation complexe entre les deux écrivains, volontiers reniée par le second, passe au moins, ici, par le relais de ce héros et martyr du libéralisme¹⁸⁶, qui l'exhortait à approfondir ses connaissances en vue de son voyage en Amérique : « "C'est bien dommage que vous ne sachiez pas la botanique !" Au sortir de ces conversations, je feuilletais Tournefort, Duhamel, Bernard de Jussieu, Grew, Jacquin, le Dictionnaire de Rousseau, les Flores élémentaires ; je courais au Jardin du Roi, et déjà je me croyais un Linné¹⁸⁷. » De ces études, les descriptions du printemps en Bretagne¹⁸⁸, ou de la flore de Saint-Pierre¹⁸⁹, ou des « déserts » d'Amérique¹⁹⁰, portent la trace écrite, et le parc de la Vallée-aux-Loups, celle, encore sur pied après quelques tempêtes, de nombreuses plantations¹⁹¹. Et l'identification des diverses essences de la vallée de la Tèple l'invitera encore à quelque lointain retour en arrière : « Voilà que ma jeunesse vient suspendre ses réminiscences aux tiges de ces plantes que je reconnais en passant¹⁹². »

Lors de son dixième et dernier passage en Italie, l'émissaire de la duchesse de Berry revoit en entrant à Milan « la magnifique allée de tulipiers dont personne ne parle ; les voyageurs les prennent apparemment pour des platanes. Je réclame contre ce silence en mémoire de mes sauvages : c'est bien le moins que l'Amérique donne des ombrages à l'Italie¹⁹³ ». Il s'agit peut-être surtout de « réclamer » contre l'ignorance de ces pitoyables voyageurs qui ne savent pas distinguer un platane d'un tulipier.

*

J'aime assez, dans le *Génie du christianisme*, cet argument en faveur de la chronologie biblique, dont l'auteur assure qu'il a déjà servi cent fois à « résoudre la difficulté » soulevée par les traces, sur terre, d'une origine bien plus ancienne que ne le prétend la Genèse. « Dieu a dû créer et a sans doute créé le monde avec toutes les marques de vétusté et de complément [?] que nous lui voyons¹⁹⁴. » Suit une belle page sur ce thème d'une « vieillesse originaire » dont la preuve, tout optative, est d'ordre essentiellement esthétique : « Si le monde n'eût été à la fois jeune et vieux », jeune parce que créé à l'instant, vieux parce que peuplé sur l'heure d'objets d'âges divers, « vieilles forêts et jeunes taillis », premières vagues épandues sur « des écueils

déjà rongés par les flots, des grèves semées de débris de coquillages... » – dans cette hypothèse, donc, « le grand, le sérieux, le moral disparaissaient de la nature, car ces sentiments tiennent par essence aux choses antiques. Chaque site eût perdu ses merveilles. [...] Une insipide enfance de plantes, d'animaux, d'éléments eût couronné une terre sans poésie ». Grâce à Dieu justement, cela ne fut point, parce qu'il serait insupportable que cela fût. Adam lui-même, on doit le savoir, « naquit à trente ans, afin de s'accorder par sa majesté avec les antiques grandeurs de son nouvel empire, de même que sa compagne compta sans doute seize printemps, qu'elle n'avait pourtant point vécus... ».

Savourons surtout cette opportune différence d'âge entre une Ève qui n'a point vécu et un Adam lesté d'expériences diverses (sauf une), et le scrupule de ce *sans doute*, qui implique qu'au fond, le mieux n'est pas toujours sûr.

*

On connaît cette formule d'octobre 1831, censée synthétiser toutes ses attitudes politiques : « Quant à moi, qui suis républicain par nature, monarchiste par raison, et bourbonniste par honneur...¹⁹⁵. » Elle figurait déjà, à peu près, dans les *Mémoires de ma vie* (1817 ou 1822), sous cette forme : « [...] j'ai été Bourbonniste par honneur, Royaliste par raison, et républicain par goût¹⁹⁶. » La comparaison est bien tentante, mais bien embarrassante. On voit que la proclamation de « bourbon(n)isme » n'est pas seulement une réaction contre l'« usurpation » de Juillet, puisqu'elle fonctionne déjà sous la Restauration, et donc sous les (derniers) Bourbons, où rien ne devrait, en principe, la distinguer du « royalisme » – même si, dans ces années-là, ce terme est censé qualifier avantageusement l'opposition ultra aux tendances plus ou moins « libérales » des Richelieu et des Decazes, *a fortiori* de libéraux, alors sans guillemets, comme Guizot ou Royer-Collard. Il est un peu difficile de trouver dans ce choix politique là une affaire de « raison », mais on voit qu'en 1831 il n'est plus question de « royalisme » en ce sens hypothétiquement restreint, mais de « monarchisme » à portée, je suppose, plus large, et qui s'accorde peut-être mieux à une motivation rationnelle. Dans les deux versions, du moins, le « bourbon(n)isme » est affaire d'« honneur », c'est-à-dire de loyauté féodale, de fidélité-malgré-tout à une « race », comme on disait alors ; cette fidélité-là peut aussi, en 1817 ou 1822, s'opposer, de manière plus politique, à ce qu'aurait pu être (ce qu'a bien failli être) un ralliement à une première usurpation, celle de l'Empire : le bourbon(n)isme serait alors un anti-bonapartisme, comme il sera sous « Philippe » un légitimisme anti-orléaniste. Dans les deux versions encore, le républicanisme est affaire de mouvement spontané, de penchant naturel : celui du gentilhomme breton, citoyen de la « petite république malouine », et du jeune homme séduit en 1789 par les idées de la révolution américaine et de la première Révolution, comme on le voit encore assez bien dans l'*Essai*. Mais la principale différence tient à l'ordre des facteurs, qui s'inverse exactement d'une version à l'autre : dans les *Mémoires*, cet ordre semble traduire un

mouvement dans le « sens de l'Histoire », d'un bourbonisme (ombrageux) de tradition féodale à un royalisme de choix politique, puis au républicanisme de la vision historique à longue échéance. Le contexte incline d'ailleurs à cette interprétation : Chateaubriand vient de rappeler ces « mœurs féodales » dont il est « comme le dernier témoin » ; et il enchaîne : « C'est de l'impression qu'elles ont faite sur mon éducation, et du caractère de mon esprit, en contradiction avec ces mœurs, que s'est formé en moi ce mélange d'idées chevaleresques et de sentiments indépendants que j'ai répandus dans mes ouvrages. Gentilhomme et écrivain, j'ai été Bourbonniste, etc.¹⁹⁷. » La clause, un peu inattendue, « gentilhomme et écrivain » affirme, je suppose, l'identité de position(s) entre, comme on disait jadis, « l'homme et l'œuvre », l'écrivain exprimant fidèlement les « contradictions » du gentilhomme. Dans la « Nouvelle proposition », l'ordre est apparemment plutôt celui d'une restriction progressive du champ de vision sous l'effet des nécessités successives du moment : républicain au fond (dès l'origine), monarchiste par raisonnement politique – puisque, comme il l'a plus ou moins toujours pensé, « la république représentative est sans doute l'état futur du monde, mais son temps n'est *pas encore* arrivé », et donc que la monarchie « est une forme politique préférable *dans ce moment*, parce qu'elle fait mieux entrer l'ordre dans la liberté¹⁹⁸ » –, bourboniste par haine pour cette « monarchie »-là (de Juillet), ce « je ne sais quoi qui n'est ni république, ni monarchie, ni légitimité, ni illégitimité ; une quasi-chose qui tient de tout et de rien, qui ne vit pas, qui ne meurt pas ; une usurpation sans usurpateur, une journée sans veille et sans lendemain¹⁹⁹ ». Les deux gradations, on le voit, sont également motivées, ce qui signifie sans doute que l'évolution politique de l'auteur est parfaitement réversible, les trois termes se situant davantage sur des plans différents de pensée et de sentiments que dans la chronologie d'un parcours historique. Chateaubriand, en fait et sur des plans distincts, est tout à la fois républicain, monarchiste et bourboniste, ou bien bourboniste, monarchiste et républicain, etc. (je vous laisse effectuer les quatre autres permutations), ses diverses « évolutions » tenant surtout au fait malencontreux que les mots, dans une phrase, ne peuvent être énoncés que successivement.

Je ne compte que six formules possibles parce que je néglige les énoncés de motivation : on en compterait bien davantage (je ne sais trop combien) si l'on supposait qu'on puisse être républicain par honneur, bourboniste par goût, etc. Mais n'abusons pas de l'art combinatoire.

*

Ce restaurateur de l'Autel en 1802, par le *Génie du christianisme*, et, avec d'autres certes, du Trône en 1814 par la brochure *De Buonaparte, des Bourbons, et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes...*, ne me semble pas trop zélé partisan de la fameuse alliance de celui-ci et de celui-là. La monarchie selon son cœur, ou plutôt selon sa raison, n'est en rien de droit divin : « Je ne crois pas au droit divin de la royauté²⁰⁰. » Il n'est pas davantage « absolutiste » : à la veille de son départ pour l'émigration, qu'il tient d'ailleurs pour « une sottise et une folie », il fait état, en bon aristocrate, de son « peu de goût pour la monarchie absolue²⁰¹ », et l'on sait que sa préférence va, au moins depuis 1815 et en attendant la « république représentative » des temps à venir, à une monarchie « selon la Charte », c'est-à-dire à la fois légitime et constitutionnelle, et si possible « saturée de libertés²⁰² », ce qu'elle n'a jamais été, et qu'elle fut même de moins en moins. Mais ce point ne touche qu'à son (bon) fonctionnement, par le respect des droits, des libertés et du bien-être des sujets – et l'on sait que la Charte ne pâtit en rien du fait d'avoir été « octroyée » ; il ne concerne pas son fondement, c'est-à-dire sa légitimité, une légitimité qui fera par exemple si cruellement défaut à Louis-Philippe, et donc à son régime, si constitutionnel (Charte révisée) soit-il : « La royauté légitime constitutionnelle m'a toujours paru le chemin le plus doux et le plus sûr vers l'entière liberté²⁰³. ». Légitime, constitutionnelle : ces deux qualificatifs ont autant de poids l'un que l'autre, et c'est leur conjonction qui fait de la Restauration, « historiquement parlant, une des plus heureuses phases de notre cycle révolutionnaire²⁰⁴ ». Un manuscrit donnait : « la plus heureuse des phases » ; ce superlatif (relatif) n'a rien d'exorbitant, étant donné le « cycle » de référence (c'est plutôt la clause « historiquement parlant » qui reste mystérieuse : de quelle façon, autre qu'historique, pourrait-on comparer ces « phases » ?), mais la question reste peut-être : cette phase serait-elle la plus heureuse de toute *notre histoire* ? Si l'on s'en tient au critère indiqué, la réponse est nécessairement *oui*, de sorte que la phase la plus heureuse de notre histoire se situerait bel et bien dans notre « cycle révolutionnaire ».

Cette légitimité, apparemment, ne peut découler que de deux sources distinctes : l'une est « l'élection populaire », elle-même fondée sur la souveraineté du peuple, cette souveraineté que Chateaubriand, répondant en 1833 à son juge d'instruction, invoque comme l'un des deux fondements

possibles du « droit politique²⁰⁵ ». Cette source n'a pas manqué à la « grande race » dont le duc de Bordeaux est l'« héritier » (je ne sais trop si cette « élection » lointaine légitime l'ensemble de la dynastie capétienne, depuis son fondateur, ou la lignée spécifique des Bourbons depuis Henri IV, et à l'exception de sa branche cadette) ; elle ne manquerait pas non plus au duc de Reichstadt, héritier, je suppose, de l'élection plébiscitaire de son père²⁰⁶. La monarchie de Juillet, si son fondateur ne l'avait déshonorée d'avance par sa trahison de « tuteur infidèle », pourrait se prévaloir d'un tel fondement comme « monarchie élective », mais il manque à cette qualité, tout simplement, que le peuple ait été vraiment consulté : « La monarchie élective a été établie en vertu de la souveraineté du peuple ; or la masse du peuple n'a point été appelée à concourir à la forme de ce gouvernement. Quelques députés ont forgé une constitution et décerné une couronne sans mandat spécial, n'ayant ni consulté la nation, ni même attendu que la Chambre élective fût en nombre compétent pour délibérer²⁰⁷. » L'une ou l'autre de ces conditions eût-elle été remplie, Louis-Philippe eût été roi légitime (et non, comme il est, « quasi légitime²⁰⁸ »), par authentique élection populaire. Mais Alexandre Dumas rapporte dans ses *Mémoires* ce dialogue tenu à Lucerne, sans doute en août 1832 : « D'après quelques mots qui vous sont échappés ce matin, j'avais cru que vous reconnaissiez la souveraineté populaire ? — Oui, sans doute, il est bon que, de temps en temps, la royauté se retrempe à sa source, qui est l'élection ; mais, cette fois, on a sauté une branche de l'arbre, un anneau de la chaîne : c'était Henri V qu'il fallait élire, et non Louis-Philippe²⁰⁹. » Si l'on accorde foi aux souvenirs de Dumas, on voit que l'élection, eût-elle été populaire, devait encore être fermement guidée par le respect du principe de succession dynastique – ce qui réduit à peu de chose la « souveraineté » du peuple : il élira « de temps en temps » qui bon lui semble, à condition toutefois que ce soit bien celui « qu'il fallait élire ». La légitimité est populaire si et seulement si le peuple est légitimiste.

L'autre source possible est l'onction du temps : la monarchie légitime est, comme la noblesse, « fille du temps²¹⁰ », elle « s'est rétablie sans efforts en France, parce qu'elle est forte de toute notre histoire, parce que la couronne est portée par une famille qui a presque vu naître la nation...²¹¹ ». Ce sacre-là tient simplement à l'action du temps, qui détient « deux pouvoirs : d'une main il renverse, de l'autre il édifie²¹² ». Cette action n'est pas toujours bienvenue, mais elle est irrécusable, et il arrive que Chateaubriand s'en amuse à propos d'animaux plus petits, comme Saint-Lambert et Mme d'Houdetot, aperçus en 1802 mariés à leur manière : « Il suffit de tenir bon dans la vie, pour que les illégitimités deviennent des légitimités²¹³. » L'application s'impose, de la vie privée à la publique, des petites histoires à la grande. Et, si l'action du temps est irrécusable, c'est parce que le temps est irréversible : il « agit sur les esprits par cela seul qu'il marche²¹⁴ », et qu'on doit « respecter sa majesté » sans vouloir « rétrograder vers les siècles écoulés ». Les restes de Charlemagne, exhumés, « dit-on, vers l'an 1450 », tombèrent en poussière

sitôt qu'on « toucha le fantôme » ; mais sa lignée, et les suivantes, se fondent précisément sur l'héritage de cette « poussière » qu'elles perpétuent à condition de n'y point vouloir « rétrograder » : « L'immobilité politique est impossible ; force est d'avancer avec l'intelligence humaine²¹⁵. » Se fonder sur le temps, ce n'est pas tenter de le remonter, c'est avancer avec lui : toute tradition authentique est une marche en avant.

Chacune de ces deux sources peut apparemment agir seule, mais rien n'empêche et tout recommande qu'elles se conjuguent : on vient de voir que la « grande race » capétienne avait pour elle, à son origine, l'« élection populaire », mais, cette élection, elle l'a, en quelques siècles, fait ratifier par le temps (le duc de Reichstadt pourrait compenser son manque d'« antiquité » par l'« illustration paternelle », car « Napoléon avait marché plus vite que toute une lignée : haut enjambé, dix ans avaient suffi pour mettre dix siècles derrière lui » – né, en somme, comme la Création dans le *Génie*, d'une « vieillesse originaire »). Cette synthèse miraculeuse, il la porte au bénéfice du « futur » Henri V, dans une superbe formule, à vrai dire toute verbale, et que l'Histoire, tout compte fait, n'a jamais ratifiée : « Il a pour lui *l'élection des siècles*²¹⁶. »

*

Un célèbre discours de Benjamin Constant²¹⁷ posait en 1819 une distinction très nette (et sans doute un peu forcée) entre « deux genres de liberté », d'exercices jusqu'alors incompatibles : l'un, propre aux « peuples anciens », consistait exclusivement en la participation de chaque citoyen à la souveraineté collective de la cité, l'autre, propre aux « nations modernes » – dont la taille interdit une telle « participation active et constante au pouvoir collectif » –, ne consiste qu'en la jouissance garantie de la pure « indépendance individuelle » ; cette opposition, comme il se doit, préparait une synthèse, ou « combinaison », qu'est chargé de réaliser le « système représentatif ». Ce thème des « deux libertés » se retrouve un peu plus tard chez Chateaubriand, avec ou sans filiation directe (je l'ignore), mais pourvu d'une signification un peu différente, et peut-être instable. Je voudrais bien, pour tenter d'en saisir l'évolution, ranger ses quelques occurrences dans un ordre chronologique, mais les données de cet ordre sont un peu incertaines.

La première serait peut-être au chapitre 7 du livre VI des *Mémoires*, daté d'avril 1822 : « À cette heure de ma vie [il s'agit de son séjour en Amérique] j'admire beaucoup les républiques, bien que je ne les crusse pas possibles à l'époque du monde où nous étions parvenus : je connaissais la liberté à la manière des anciens, la liberté fille des mœurs dans une société naissante ; mais j'ignorais la liberté fille des lumières et d'une vieille civilisation, liberté dont la république représentative a prouvé la réalité : Dieu veuille qu'elle soit durable ! On n'est plus obligé aujourd'hui de labourer soi-même son petit champ, de maugréer les arts et les sciences, d'avoir des ongles crochus et la barbe sale pour être libre²¹⁸. » On voit au moins que république et liberté ont

ici partie fortement liée, et que la liberté n'est présentée comme possible qu'en régime républicain ; mais le voyageur de 1791 ne percevait pas encore la possibilité d'une république moderne, c'est-à-dire représentative – puisque l'existence de grandes nations s'oppose à l'exercice de la démocratie directe, comme l'ont pensé, avec d'autres, Montesquieu et Constant, le premier la jugeant d'ailleurs peu souhaitable par principe. Il existe donc deux types de république, l'ancienne, à démocratie directe, et la moderne, à démocratie représentative. La liberté, toute naturelle, qui règne dans la première est « fille des mœurs » primitives, celle qui règne dans la seconde ne doit plus rien à la nature : elle est « fille des lumières et de la civilisation » (il ne s'agit pas ici des « Lumières » au sens historique que nous donnons à ce mot, mais plus largement des progrès de la connaissance et de la raison). On peut, d'après ces quelques lignes, supposer que ce nouveau type de république, et ce nouveau type de liberté, qu'il ignorait encore « à cette heure de sa vie », lui apparaissent précisément lors de son voyage, sous la forme de la Constitution américaine. Rien de plus logique – c'est la prétention légitime des fondateurs de cette constitution, dont témoignera après coup Thomas Jefferson lui-même : « Nous ne pouvons plus dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Car ce chapitre entier de l'histoire de l'homme est nouveau. La vaste étendue de notre république est nouvelle. Elle nous fournit une nouvelle preuve de la fausseté de la théorie de Montesquieu selon laquelle une république n'est applicable que dans un petit territoire²¹⁹. »

Mais voilà, ou plutôt voici : le texte, presque identique pour le reste, du *Voyage en Amérique*²²⁰, qui, dans la forme que nous connaissons, date de décembre 1827, présente une variante un peu troublante : « On a pu voir dans l'*Essai historique* qu'à cette époque de ma vie, etc. » Or l'*Essai* date de 1797, et son texte ne suggère nulle part une révélation de la « république représentative » qui serait venue à l'auteur pendant ou après son voyage en Amérique (la république jacobine de 1792 relevant plutôt de la dictature, donc du despotisme). Bien au contraire, la Préface et les notes tardives de 1826 (pour sa réédition dans les *Œuvres complètes*) indiquent fortement que l'auteur de 1797 ne disposait pas encore de cette connaissance, qu'elles présentent comme une découverte ultérieure – découverte qui participe de la supériorité rétrospective, entre autres politique, de leur auteur sur le jeune homme dont il réédite l'ouvrage avec ces pincettes (et quelques autres). Préface : « Loin de prêcher le républicanisme, comme d'officieux censeurs l'ont voulu faire entendre, l'*Essai* cherche à démontrer au contraire que dans l'état des mœurs du siècle, la république est impossible. Malheureusement je n'ai plus la même conviction. J'ai toujours raisonné dans l'*Essai* d'après le système de la liberté républicaine des anciens, de la liberté, fille des mœurs ; je n'avais pas assez réfléchi sur cette autre espèce de liberté, produite par les lumières et la civilisation perfectionnée : la découverte de la république représentative, a changé toute la question²²¹. » Je reviendrai à cette préface, qui nous conduira un peu plus loin, mais on voit bien ici que la découverte en

question, qui est autant ou davantage affaire de réflexion que d'expérience, a dû être postérieure au voyage en Amérique, et même à la rédaction de l'*Essai*. Pourtant, aucune autre forme de république représentative que l'américaine n'a pu s'offrir à cette réflexion ; il faut donc croire que la « découverte » procède d'une méditation après coup sur cette expérience, quelque part entre 1797 et 1826 ; ce n'est pas impossible : l'esprit de l'escalier est la chose du monde la mieux partagée. J'aimerais bien cerner plus précisément le moment de cette réflexion si féconde, mais je ne suis pas certain d'y parvenir.

Continuons de dépouiller, comme on dit, les notes tardives de l'*Essai* : « Cela est vrai [que nous avons perdu les mœurs qui permettaient la liberté propre à l'« enfance des peuples »] [...] mais nous pouvons avoir cette liberté, fille des lumières, qui naît dans l'âge mûr des nations. Quand j'écrivais l'*Essai*, je n'entendais encore bien que le système des républiques anciennes ; je n'avais pas fait assez d'attention à la découverte de la république représentative, qui, n'étant qu'une monarchie constitutionnelle, sans roi, peut exister avec les arts, les richesses et la civilisation la plus avancée²²². » Je réserve de nouveau la suite de cette note, pour en citer encore une : « J'étais trop près des événements pour bien les juger : toutes les plaies de la révolution étaient saignantes ; on n'apercevait pas encore dans un amas de ruines ce qui était détruit pour toujours, et ce qui pouvait se réédifier. Je ne faisais pas assez d'attention à la révolution complète qui s'était opérée dans les esprits ; et, ne voyant toujours que l'espèce de liberté républicaine des anciens, je trouvais dans les mœurs de mon temps un obstacle insurmontable à cette liberté. Trente années d'observation et d'expérience m'ont fait découvrir et énoncer cette autre vérité, qui, j'ose le dire, deviendra fondamentale en politique, savoir : qu'il y a une liberté, fille des lumières²²³. » On voit que la « découverte » est maintenant affaire, non plus de réflexion après coup, mais d'observation et d'expérience, mais nous ne saurons pas ce qui peut bien avoir été observé et expérimenté de nouveau pendant les trente années de maturation qui séparent ces notes de l'édition originale ; du moins peut-on observer que la république représentative n'est plus présentée comme la condition de – ou le terrain favorable à – la « liberté fille des lumières ». Bien au contraire, la note poursuit et s'achève en ces termes : « C'est aux rois à décider s'ils veulent que cette liberté soit monarchique ou républicaine : cela dépend de la sagesse ou de l'imprudence de leurs conseils. » (Nous sommes en 1826, et l'on sait ce qu'il adviendra, en France, de cette attente.) Voici donc la monarchie rentrée dans le jeu, selon son degré de sagesse et, bien évidemment, d'acceptation de la liberté. Ce retour ne surprendra que le lecteur de ce centon, car la note précédemment citée en laissait déjà ouverte la possibilité : Chateaubriand vient, on l'a vu, de définir la république représentative comme une « monarchie constitutionnelle, sans roi », et il enchaîne ainsi : « La monarchie constitutionnelle avec un monarque est selon moi très préférable à cette monarchie sans monarque ; mais il faut savoir adopter franchement la première, si l'on ne veut être entraîné dans la

seconde. » C'est très clair, mais je continue de remonter à l'envers le fil de mes citations, et reviens à la préface. Chateaubriand vient de dire que la « découverte de la république représentative » avait modifié toute sa réflexion sur la possibilité d'une nouvelle forme de liberté. Il enchaîne : « La monarchie représentative est mille fois préférable à la république représentative ; elle en a tous les avantages sans en avoir les inconvénients ; mais si l'on était assez insensé pour croire qu'on peut renverser cette monarchie et retourner à la monarchie absolue, on tomberait dans la république représentative, quel que soit l'état actuel des mœurs. » Voilà qui peut expliquer le surprenant « malheureusement » qu'on a pu noter quelques lignes plus haut : la possibilité d'une république moderne représente un danger pour la monarchie, si elle s'avisait de vouloir revenir de sa forme constitutionnelle à celle de l'absolutisme. Nous sommes toujours en 1826, et l'avertissement vaut toujours pour 1830 et, somme toute, davantage encore pour 1848. L'échelle des valeurs est en tout cas bien celle que favorisent les écrits politiques de notre auteur : la monarchie représentative (et/ou constitutionnelle) vaut mieux que la république représentative, celle-ci vaut mieux que la monarchie absolue, et seules les deux premières peuvent garantir la forme moderne, et désormais seule possible, de la liberté.

Je ne voudrais pas abuser de la chronologie pour finir sur un dernier (j'en oublie sans doute) état de notre refrain, que présente, en 1827 donc, la « conclusion » du *Voyage en Amérique*. Le voici, qui nous ramène à la source première de cette réflexion : « Le plus précieux des trésors que l'Amérique renfermait dans son sein, c'était la liberté ; chaque peuple est appelé à puiser dans cette mine inépuisable. La découverte de la république représentative aux États-Unis est un des plus grands événements politiques du monde : cet événement a prouvé, comme je l'ai dit ailleurs [et dix fois plutôt qu'une], qu'il y a deux espèces de liberté praticables : l'une appartient à l'enfance des peuples ; elle est fille des mœurs et de la vertu ; c'était celle des premiers Grecs et des premiers Romains, c'était celle des sauvages de l'Amérique ; l'autre naît de la vieillesse des peuples ; elle est fille des lumières et de la raison : c'est cette liberté des États-Unis qui remplace la liberté de l'Indien. Terre heureuse, qui dans l'espace de moins de trois siècles, a passé de l'une à l'autre liberté presque sans effort, et par une lutte qui n'a pas duré plus de huit années²²⁴ ! » Plus question, ici, de monarchie représentative, peut-être parce que le contexte ne s'y prête pas. Bon marché de la liberté primitive des Indiens, qui l'ont perdue, un peu avec la vie, ce qui n'atténue pas vraiment la perte – sans parler de l'esclavage des Noirs, qui fleurit déjà dans les plantations de Virginie. Mais on voit avec quelle force se justifie d'un coup la qualité de « terre philosophique » pour un pays qui présente, presque simultanément, les deux formes de liberté qui ont ouvert (et vont fermer ?) toute l'histoire de l'humanité.

Tout cela semble à peu près cohérent. Pourtant, le dernier discours du 7 août 1830 vient y jeter quelque confusion ; je cite : « La liberté ne découle pas du droit politique, comme on le supposait au dix-huitième siècle ; elle vient du droit naturel, ce qui fait qu'elle existe dans toutes les formes de gouvernement, et qu'une monarchie peut être libre et beaucoup plus libre qu'une république ; mais ce n'est ni le temps ni le lieu de faire un cours de politique²²⁵. » Peut-être s'agit-il là d'une *troisième* sorte de liberté, mais le refus de « faire un cours de politique » nous prive, comme il a peut-être privé les auditeurs attentifs – s'il y en eut – de ce discours, de comprendre en quoi une monarchie peut être « beaucoup plus libre qu'une république ». La phrase est d'ailleurs ambiguë, puisque le fait évident qu'une monarchie (constitutionnelle, je suppose) *puisse* être plus libre (c'est-à-dire donner plus de liberté aux citoyens – disons donc plus *libérale*) qu'une république (supposons celle-là jacobine, par exemple) n'indique pas si *la* monarchie (constitutionnelle) est par principe et en général plus libre que *la* république (représentative). La préférence de Chateaubriand est clairement déclarée, mais on ne la voit guère motivée, sinon par l'idée que les temps ne sont pas encore mûrs pour la république représentative, ce qui n'a rien d'une préférence de principe. La raison de principe, nous venons de la lire, ou plutôt de la supposer par une interprétation sans doute généreuse : c'est que la monarchie constitutionnelle est en principe plus libérale que la république, même authentique – c'est-à-dire non confisquée par un despotisme qui se couvre de son apparence. Mais la raison de cette supposée raison n'est nullement évidente : la monarchie constitutionnelle est préférable parce que plus libérale, mais qu'est-ce qui fait une telle monarchie *plus libérale* qu'une république authentique ? Cette question-là reste, à ma connaissance, sans réponse, faute d'un « cours de politique » qui nous manque décidément ici.

J'en perçois bien une (ou du moins son amorce), mais produite ailleurs ; la voici : « J'ai toujours considéré que la république était un gouvernement sans contrepoids, qui promettait toujours plus, mais donnait toujours moins de liberté que la monarchie constitutionnelle. » On voit bien l'amorce : c'est le « contrepoids » qui manque à la république, et qu'apporte à la monarchie constitutionnelle, j'imagine, la présence du monarque. On attend bien encore une prémisse à ce raisonnement, mais elle ne vient pas, car la suite dit : « Et, pourtant, je voulais sincèrement maintenir la république. [...] Je voulais la maintenir, parce que je ne voyais rien de prêt, ni de bon à mettre à la place. » Ce n'est donc plus la république, mais bien la monarchie constitutionnelle, dont le temps n'est pas encore (re)venu – et, pouvons-nous dire aujourd'hui, ne reviendra plus. Mais, on l'a compris, ce n'est plus Chateaubriand qui tient la plume, mais Tocqueville (alors ministre des Affaires étrangères) rapportant en 1851 ses sentiments de juin 1849²²⁶. Nul ne peut savoir ce que le premier aurait pensé de ces sentiments chez le « neveu de [son] frère²²⁷ », mais on sait par quels *quasi ultima verba* il avait accueilli en février la chute du « juste milieu ». Ces mots sont exactement ceux que rapporte au même moment, à

son patron, le « garde des propriétés, demi-paysan » dudit neveu : « “Les gens disent que si Louis-Philippe a été renvoyé, *c’est bien fait* et qu’il l’avait bien mérité.” C’était là, pour eux, toute la morale de la pièce. » Ce genre de morale politique franchit assez bien les frontières de classe – frontières que la suite, toujours selon Tocqueville, ne tardera pas à rétablir : « Lorsqu’ils virent le commerce qui s’arrêtait et l’argent qui semblait s’enfoncer sous terre et que, surtout, ils apprirent qu’on attaquait le principe de la propriété, ils s’aperçurent bien qu’il s’agissait d’autre chose que de Louis-Philippe²²⁸. » Chateaubriand, qui n’avait plus guère de propriétés à voir « attaquer », n’aurait peut-être pas partagé cette inquiétude-là, qui fut d’ailleurs, à son tour, assez vite dissipée – on sait par quels moyens.

*

Montesquieu-Constant-Chateaubriand-Tocqueville : évitant ou plutôt excluant Rousseau et Mably, promoteurs supposés d’un despotisme « populaire » (« despotisme de la liberté contre la tyrannie », disait Robespierre) désormais trop bien expérimenté, ce parcours est on ne peut plus classique, et conduit au moins jusqu’à Quinet, républicain critique de la Terreur²²⁹ ; peut-être illustre-t-il la fragilité de la distinction, non plus entre les « deux libertés », mais entre ces deux libéralismes que sont – jusqu’à l’extinction naturelle du premier – l’« aristocratique » et le « bourgeois » : entre eux, du moins, un certain courant passe.

Mais si Constant et Chateaubriand perçoivent chacun *deux* libertés, la somme n’en est pas vraiment quatre, ni même trois ; la première (celle des républiques antiques) leur est à peu près commune, et c’est sur la seconde qu’ils se séparent, avant de se rejoindre : Chateaubriand ne fait aucune mention (je ne dirais pas « aucun cas ») de cette « indépendance individuelle » à quoi Constant voit se réduire la liberté des « nations modernes », et identifie directement la liberté « fille des lumières » à l’exercice collectif du pouvoir représentatif. On voit que ce thème des « deux libertés », formellement commun à nos deux penseurs, mais de contenu sensiblement différent, aboutit finalement chez les deux à cette même conclusion, qui est l’éloge du régime représentatif (je dis « régime » pour éviter par ce mot neutre le choix, peut-être secondaire, mais qui embarrasse tant Chateaubriand, entre *république* et *monarchie*) : tous les chemins, désormais, mèneront à cette Rome-là.

*

« Si Richardson n’a pas de style [...] il ne vivra pas, parce que l’on ne vit que par le style. En vain on se révolte contre cette vérité : l’ouvrage le mieux composé, orné de portraits d’une bonne ressemblance, rempli de mille autres perfections, est mort-né si le style manque. Le style, et il y en a de mille sortes, ne s’apprend pas ; c’est un don du ciel, c’est le talent²³⁰. » L’idée qu’un écrivain puisse n’avoir *pas de style* est pour moi des plus inconcevables, mais

on doit comprendre que cette locution déguise en constat de fait un jugement de valeur : parmi les mille sortes de style qu'on peut rencontrer, Richardson n'en a simplement pas une qui puisse retenir Chateaubriand. Peut-être faut-il traduire : Richardson n'a pas de « talent » dans son style ; l'appréciation s'en trouverait un peu plus transparente, car *talent* laisse, un peu mieux que *style*, percevoir son caractère purement axiologique : « Richardson n'a pas de talent » est une assertion (ou une hypothèse) tout aussi subjective que « Richardson n'a pas de style », mais qui le laisse un peu mieux voir, et qui évite au moins le non-sens, puisqu'un style sans talent n'en est pas moins un style, comme un verre de mauvais vin n'en est pas moins un verre de vin. J'ai d'ailleurs omis une parenthèse, elle aussi atténuante, que je m'empresse de rétablir : « Si Richardson n'a pas de style (ce dont nous ne sommes pas juges, nous autres étrangers)... » Cette réserve nous conduit à une autre remarque, quelques pages plus loin : « On soutient que les beautés réelles sont de tous les temps, de tous pays : oui, les beautés de sentiment et de pensée ; non, les beautés de style. Le style n'est pas, comme la pensée, cosmopolite : il a une terre natale, un ciel, un soleil à lui²³¹. » Si l'on rapproche les deux énoncés, le sens évident est que, contrairement à la pensée, qui est universelle, le style d'un auteur est constamment dans la dépendance de sa langue, et qu'un « étranger » à qui manque la familiarité innée de cette langue ne peut être (bon) juge de ce style. C'est l'évidence même, mais il me semble y percevoir un peu davantage : que les effets esthétiques, contrairement aux faits de « sentiment et de pensée », dépendent non seulement d'une langue, mais d'un « temps » et d'un « pays », ce qui achève de leur ôter toute garantie d'universalité ; arrachée à sa terre, à son ciel, à son soleil, une œuvre n'est pas sûre d'atteindre, en bien ou en mal, cette postérité dont – nous le savons déjà – elle ignore la demeure. En bien ou en mal : Richardson n'a peut-être pas définitivement perdu sa partie, car, s'il « n'a été abandonné que pour certaines locutions bourgeoises, insupportables à une société élégante, il pourra renaître : la révolution qui s'opère, en abaissant l'aristocratie et en élevant les classes moyennes, rendra moins sensibles ou fera disparaître les traces des habitudes de ménage et d'un langage inférieur ». Voilà donc que Richardson a du style, puisqu'il a, comme on disait jadis, un style « bas ». Et la société elle-même n'aura qu'à s'abaisser pour le trouver *bon*.

*

Mme de Boigne approuve apparemment la dépendance qu'il établit entre le style et la langue propre à chaque peuple, mais elle le fait – on ne s'en étonnera pas – un peu à ses dépens, en affirmant que son mérite « tient au prestige d'un certain agencement de mots, très artistement combinés, qui donne à son style un éclat de coloris auquel les étrangers doivent être bien moins sensibles que les nationaux. Quelle qu'en soit la raison, monsieur de Chateaubriand n'est point apprécié hors de France...²³² ». Il se pourrait qu'elle eût raison sur ce point, mais voici, sans quitter la langue française et cette fois

aux dépens de ladite comtesse, une assez bonne illustration *a contrario* de la manière dont l'« agencement de mots » propre à l'Enchanteur distingue son style de ce que les rhétoriques classiques appelaient l'« expression simple et commune ». Je citais plus haut les deux phrases cruelles sur Napoléon : « de triomphe en triomphe [il] a amené les Thébains à la vue des femmes de Sparte » ; et : « Napoléon et ses capitaines, de victoires en victoires, ont amené les Russes à Paris. » Le contraste oxymorique entre l'accumulation de « triomphes » ou de « victoires » et la désastreuse issue finale est un exemple typique de ces « arrangements de mots » qui donnent à son style un « éclat de coloris ». On peut comparer à ces énoncés si fortement paradoxaux celui, à propos du même objet, de Mme de Boigne elle-même, qui en semble – je doute que cet effet soit volontaire – la traduction en langue simple et commune : « Les bulletins ne parlaient jamais que de nos triomphes, l'armée française était toujours victorieuse, l'armée ennemie toujours battue, et pourtant, *d'échec en échec*, elle était arrivée des rives de la Moskowa à celles de la Seine. »²³³ Cette version banalisée devrait sans doute être plus facilement « appréciée hors de France ».

*

Sainte-Beuve, à propos d'Antoine Arnauld : « Jamais peut-être une seule fois dans ses quarante-trois volumes *in quarto*, jamais une expression qui attire et qui fixe, qui reluit ou se détache, qui fasse qu'on y regarde et qu'on s'en souvienne, une expression qui puisse s'appeler *de talent* ! S'il est lumineux, c'est d'une lumière uniforme et qui ne va pas au rayon. Il n'a pas, que je sache, rencontré un de ces hasards de plume qui n'arrivent qu'à un seul²³⁴. » Notez qu'au terme de cette critique sévère, l'historien de Port-Royal ne prononce pas qu'Arnauld *manque de style* : il constate seulement que son style manque de talent d'expression, ou plutôt d'expressions de talent, capables d'attirer et de retenir l'attention. Ce style ne manque pas de lumière, mais sa lumière est « uniforme », et « ne va pas au rayon ». Cette expression-là, elle-même assez typique du propre style de son auteur, se détache vraiment, même si l'on suppose – ce dont je n'ai aucune preuve – qu'elle signifie « ne va pas *jusqu'* au rayon », un rayon qui serait l'état « reluisant » d'une lumière non uniforme, et qui se « détache ». Sainte-Beuve ne définit pas ici le style, mais bien le *talent* dans le style, qu'il reconnaît à la présence, fût-elle très éparse, de tels rayons. C'est évidemment faire peu de cas de la lumière égale et diffuse de ce qu'on appellera plus tard l'écriture « blanche », et c'est faire état d'une appréciation somme toute arbitraire. Mais rien n'autorise pour autant à porter le jugement inverse, et à valoriser le style d'Arnauld contre celui, disons, puisqu'on n'échappe pas à cette opposition, de Pascal, ou peut-être – j'y reviens – de Chateaubriand.

Mais ce qui m'intéresse pour l'instant, c'est cette dernière phrase, qui semble attacher le talent de style à ces « hasards de plume qui n'arrivent qu'à un seul » : le talent n'est pas lié ici à une quelconque maîtrise, mais au

contraire à cette grâce venue d'ailleurs, apparemment imméritée et à coup sûr non provoquée qu'on appelle le hasard. Cette grâce fortuite, qui doit moins à l'art qu'à la nature, on l'associe moins souvent, comme Sainte-Beuve, au « talent » qu'à ce qu'on appelle, au moins depuis Kant, le *génie*. « Le talent fait ce qu'il veut, dit-on couramment, le génie fait ce qu'il peut » – ce que Valéry, si j'ai bonne mémoire, confirme (et atténue) ainsi : « Le talent sans génie n'est pas grand-chose, mais le génie sans talent n'est rien. » On concilierait peut-être à (trop) bon compte Sainte-Beuve avec les catégories communes en disant à sa place, et sans son aveu, qu'Arnauld ne manque peut-être pas de talent, mais sans doute – le contraire se saurait – de génie. Mais si le génie doit tout, ou du moins ses éclairs (ses « rayons »), au hasard, comment se peut-il que ces coups de hasard « n'arrivent qu'à un seul » ? Faut-il comprendre que certains seulement attirent le hasard (comme les élus la grâce divine, selon Arnauld lui-même et ses amis jansénistes), et que ceux-là, simplement, ont plus de *chance* que les autres ? Ce ne serait un scandale que pour les envieux, mais je ne crois pas que telle soit la bonne glose de notre « qui n'arrivent qu'à un seul ». *Qu'à un seul* suggère que ces hasards de plume sont à la fois fortuits, ou gratuits, comme tout hasard, et pourtant propres à chacun : le hasard qui échoit à tel n'est pas celui qui échoit à tel autre ; en somme, c'est à *chacun son hasard*. Chacun porterait en soi sa part d'imprévisible, sauf peut-être ceux qui la refusent ou la « corrigent », et laissent ainsi *passer leur chance*.

*

Buffon, comme on sait, ou croit savoir (il s'agit d'un propos « rapporté » en 1785 par Hérault de Séchelles dans son *Voyage à Montbar*, et peut-être apocryphe), déclare que « le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience », phrase qu'on abrège souvent, et fâcheusement, en : « Le génie n'est qu'une longue patience », ce qui la met au service d'une conception laborieuse (« 5 % d'inspiration, 95 % de transpiration ») de la création en général et du style en particulier – Flaubert, qui citait souvent ce mot, ajoutait volontiers, mi-figue mi-raisin, qu'à ce compte il était lui-même le plus grand des génies. Certes, mais on pourrait l'interpréter d'une manière plus désinvolte, le génie consistant alors à attendre patiemment ladite inspiration, ledit hasard de plume, ou de pinceau, ou de ciseau. On ne saura évidemment jamais quelle était l'interprétation de Buffon lui-même, si tant est qu'il ait bien prononcé la phrase citée par son visiteur.

Maupassant, qui rapporte l'une de ces mentions dans la « Préface » de *Pierre et Jean*, prête à son mentor non seulement une substitution de *talent* à *génie*, mais aussi une attribution erronée du mot à... Chateaubriand : « N'oubliez pas, jeune homme, que le talent – suivant le mot de Chateaubriand – n'est qu'une longue patience. Travaillez. » L'affaire se complique, mais ce dernier impératif confirme, s'il le faut encore, l'interprétation laborieuse – on pourrait aussi bien conclure : « Amusez-vous

en attendant ! » (ce dont Maupassant ne se privait guère, et Flaubert un peu trop). La distinction courante entre génie (naturel) et talent (conquis, comme on dit, « à la force du poignet », et jusqu'à la fameuse crampe) ne sort pas indemne de ce petit labyrinthe. Boileau, dont les travailleurs acharnés (« *Travailleur* : toujours acharné ») se réclament constamment, disait bien *Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent*, ce qui plaide plutôt, et même tout à fait, en faveur d'un talent inné, celui-là même que La Fontaine, de son côté, recommande de ne point *forcer*. Et le propos d'Alceste, que *le temps ne fait rien à l'affaire*, peut s'appliquer dans les deux sens.

Ces variations tendent au moins à brouiller la distinction, toute verbale, entre talent et génie : Kant met le « génie » au compte de la nature, Buffon à celui de la « patience », Flaubert (ou Maupassant) met à ce compte le « talent », que Boileau, La Fontaine et Sainte-Beuve mettent inversement à celui de la nature – que le dernier qualifie plus sceptiquement de « hasard ». Si l'on cesse de se prendre aux mots, l'opposition, plus substantielle à mon sens, est, de quelque manière qu'on les nomme, entre ce qui revient au travail et ce qui revient au don naturel, au hasard ou à la chance – voire, dans le cas (entre autres) de Sainte-Beuve lui-même, ou des Goncourt, et peut-être de Saint-Simon, au charme imprévu de l'impropriété, ou de la négligence (celle des Goncourt étant sans doute très étudiée, et finalement laborieuse, à moins que l'artifice n'y soit devenu une seconde nature).

Si l'on accepte l'antithèse beuvienne entre les styles à « lumière uniforme » et les styles à « rayon », où parfois une expression « attire » et « fixe », « reluit » ou « se détache », il ne fait pas de doute que Chateaubriand, au moins dans les œuvres tardives, ou tardivement achevées, que sont les *Mémoires* et la *Vie de Rancé*, illustre plutôt la seconde espèce. Quelle qu'y soit la part du travail, l'écriture des *Mémoires* me semble plutôt témoigner – n'en déplaise à Maupassant, à Flaubert ou à Buffon – d'une longue *impatience*.

Le photographe Jean-Loup Sieff disait à peu près (je le cite de mémoire) : « Une bonne photo, c'est *de la volonté plus un accident*. » On peut accorder à l'exercice assidu de la volonté, non pas certes qu'il provoque l'accident, mais qu'il lui laisse au moins le temps d'advenir.

*

Sainte-Beuve l'aurait, je ne sais où²³⁵, accusé d'écrire « bas breton ». Le « bas breton », depuis les invectives jacobines, avait gardé mauvaise presse comme langue « du fédéralisme et de la superstition », et valait encore symbole de charabia et d'incorrection. Inutile de préciser que le Malouin n'a jamais su d'autre langue que le français et l'anglais, et que les quelques archaïsmes et provincialismes dont il aime à s'embarloquer ne doivent rien à la langue celtique. L'accusation est une façon toute beuvienne de lui reconnaître ce « tour à lui » que Chateaubriand, de son côté, accordait à Saint-Simon. La fameuse phrase de *Rancé* est elle-même un peu étrange de

tournure : « C'est un caquetage éternel de tabourets dans les *Mémoires* de Saint-Simon. Dans ce caquetage viendraient se perdre les qualités incorrectes du style de l'auteur, mais heureusement il avait un tour à lui ; il écrivait à la diable pour l'éternité²³⁶. » On ne sait trop si les « qualités incorrectes » viennent ou ne viennent pas se perdre dans le caquetage de tabourets, mais il semble que le « tour à lui » vienne les sauver de cette douteuse perte. « Qualités incorrectes » est un bel oxymore, où l'adjectif ne veut sans doute pas vraiment annuler le substantif : l'incorrection participe de la qualité, et sans doute aussi du « tour à lui », qui consiste, si je lis bien, à « écrire à la diable », où à la va-comme-je-te-pousse. Quant à l'éternité, je suppose qu'on doit la comprendre comme cette « postérité » déjà rencontrée, dont nous ignorons toujours la demeure : plutôt visée que touchée – même si le petit duc n'a pas trop manqué la sienne.

Chateaubriand n'a jamais demandé d'« y aller », comme Montaigne au gascon, à ce bas breton qu'il ignorait sans doute, et l'on ne peut guère supposer qu'il ait voulu s'appliquer l'éloge savamment (ou négligemment) ambigu qu'il adresse au « tour » de Saint-Simon. Le fait est que ses corrections, quand nous pouvons les observer, sur telle ou telle page isolée et plusieurs fois reprise comme la « nuit dans les déserts d'Amérique », ou dans la conversion des *Mémoires de ma vie* ou du *Voyage en Amérique* en *Mémoires d'outre-tombe*, ou dans le rapide passage de la première à la seconde édition de *Rancé*, semblent d'ordinaire viser une écriture plus « correcte » ou plus sage en éliminant çà et là quelques hardiesses d'abord échappées de sa plume, que ce fût par « hasard » ou par une recherche parfois (mais non toujours) finalement désavouée.

*

Pour ses contemporains, qui, encore une fois, n'avaient jusqu'en 1850 qu'une connaissance très partielle de son œuvre (tout sauf les *Mémoires*, soit à peu près le contraire de ce qui nous retient aujourd'hui), le style de Chateaubriand se caractérisait par ce que Stendhal appelle les « longues phrases emphatiques », les « phrases nombreuses et prétentieuses » – dont « l'horreur l'a jeté [lui-même] dans l'abrupt, dans le heurté, le saccadé, le dur », dans « un style trop haché » –, et par l'abus du vocabulaire « noble » : « Les jeunes Parisiens diraient volontiers *coursier* au lieu de *cheval*, de là leur admiration pour MM. de Salvandy, de Chateaubriand, etc.²³⁷. » Cet aspect de « style Empire » n'est certes pas absent des œuvres anthumes comme le *Génie* ou surtout *Les Martyrs*, où l'emphase et la noblesse néo-classique font partie des conventions génériques. Mais la publication des *Mémoires* et l'oubli progressif des œuvres antérieures²³⁸ ont radicalement modifié le corpus actif de son œuvre : notre Chateaubriand n'est plus celui de Stendhal, et il ne nous vient plus guère à l'esprit de l'accoupler à M. de Salvandy, ni même, comme Sainte-Beuve en 1848, de le placer au centre d'un « groupe littéraire » composé de Mme de Staël, de Constant, de Joubert et de Fontanes²³⁹. Mais,

après la publication des *Mémoires*, le même Sainte-Beuve (qui en connaissait d'ailleurs une bonne part depuis les lectures de l'Abbaye-aux-Bois et une brève consultation du manuscrit en 1834) prend assez bien la mesure de ce changement de perspective : « Il m'est arrivé d'écrire en 1831 : "Une bien forte part de la gloire de Chateaubriand plonge déjà dans l'ombre..." [...] Si cela était vrai en 1831, qu'était-ce donc en 1848 ? Les *Mémoires d'outre-tombe* ont rendu aux générations nouvelles un Chateaubriand vigoureux, heurté, osant tout. [...] Ces *Mémoires*, après tout, sont sa grande œuvre, celle où il se révèle dans toute sa nudité égoïste et aussi dans son immense talent d'écrivain²⁴⁰. » Si je suis bien le critique, l'œuvre anthume avait « plongé dans l'ombre » avant que la posthume n'éclatât en pleine lumière : ce n'est pas la seconde qui a effacé la première, elle a simplement rempli une place déjà devenue vacante. Mais peu importe ce point d'histoire de la réception : l'essentiel est dans ces adjectifs de « vigoureux » et de « heurté » qui, pour Sainte-Beuve, qualifient l'écriture des *Mémoires* et repoussent dans l'« ombre » le drapé pompeux du style Empire (il écrit même une fois « bas-empire²⁴¹ »). Il avait d'ailleurs perçu dans le *Génie* (mais apparemment comme autant de défauts) quelques prémices de ce style « heurté », avec ce qu'il appelait l'« image *verticale*, qui termine une description comme en pointe [et qui] produirait encore plus d'effet, si évidemment il ne la recherchait pas et ne la prodiguait pas. Il en résulte une sorte de roideur. Le lecteur, au lieu de suivre un courant – un fleuve naturel de pleine et riche parole –, marche en quelque sorte sur des pointes continues, dont quelques-unes, tout d'un coup plus hautes, se dressent devant lui et l'arrêtent. Au bout de chaque avenue apparaît l'image en perspective sur son piédestal, ou, à défaut de piédestal, sur un épieu. Autrefois, c'était le bel-esprit qui s'aiguissait, qui se terminait nécessairement en trait ou en épigramme ; aujourd'hui, à chaque pas, à tout bout de champ, c'est l'image qui est inévitable. Elle crève les yeux. Le héron blanc est partout. – Et puis, qu'est-ce que toutes choses, poule d'eau, poule-sultane, héron ou butor, ont à faire avec le *Génie du christianisme*²⁴² ? »

On voit que le *heurté* qui fera apparemment pour lui le mérite du style des *Mémoires* le gêne encore lorsqu'il le rencontre « à tout bout de champ » (c'est alors beaucoup dire, mais c'est aussi faire preuve d'une certaine prescience) dans le *Génie*. On voit aussi que ce trait reproché de *verticalité* et somme toute de gratuité ou de saugrenuité de l'image, qui hérisse le texte et en arrête le cours, est à peu près ce qui charme aujourd'hui le lecteur de Chateaubriand – par exemple le Roland Barthes de « La Voyageuse de nuit »²⁴³. Ce qu'au nom de Sainte-Beuve je viens de qualifier de « saugrenu », Barthes le favorise au titre d'une « raréfaction » de la probabilité du langage : « Quelle chance y a-t-il de voir apparaître le mot *algue* dans la vie de Marcelle de Castellane ? Cependant Chateaubriand nous dit tout d'un coup à propos de la mort de cette jeune femme : "*Les jeunes filles de Bretagne se laissent noyer sur les grèves après s'être attachées aux algues d'un rocher.*"

Le petit Rancé est un prodige en grec : quel rapport avec le mot *gant* ? Cependant, en deux mots, le rapport est comblé (le jésuite Caussin éprouve l'enfant en cachant son texte avec ses gants). » Cette improbabilité, c'est ce que Barthes nomme aussitôt l'*anacoluthie* : « On pourrait lui donner pour symbole l'anacoluthie stupéfiante qui fait Chateaubriand parler d'orangers à propos de Retz (*"Il vit à Saragosse un prêtre qui se promenait seul parce qu'il avait enterré son paroissien préféré. À Valence, les orangers formaient les palissades des grands chemins, Retz respirait l'air qu'avait respiré Vannozia"*). La même phrase conduit plusieurs mondes (Retz, l'Espagne) sans prendre la moindre peine de les lier. Par ces anacoluthes souveraines le discours s'établit en effet selon une profondeur [une profondeur que désignait déjà, peut-être, l'*image verticale* de Sainte-Beuve]. Cette parataxe éperdue, ce silence des articulations a, bien entendu, les plus grandes conséquences pour l'économie générale du sens : l'anacoluthie oblige à *chercher* le sens, elle le fait "frissonner" sans l'arrêter ; de Retz aux orangers de Valence, le sens rôde mais ne se fixe pas ; une nouvelle rupture, un nouvel envol nous emporte à Majorque où Retz "*entendit des filles pieuses à la grille d'un couvent : elles chantaient*" : quel rapport ? »

*

« Silence des articulations » : c'est ce que Stendhal, pour sa part, appellera, je crois, « supprimer les idées intermédiaires ». On vient de voir Barthes occulter délibérément, dans un premier temps, l'articulation entre l'apparition du mot *gant* et la précocité de Rancé helléniste, puis nous la dévoiler telle que le texte, en effet, la formulait en toute clarté. Sainte-Beuve en faisait autant du rapport entre *poule d'eau* et christianisme ; au jugement près, le thème commun aux deux critiques est bien : « Quel rapport ? » Une fois perçu ce trait si fréquent, que je qualifierais plutôt d'ellipse sémantique, la tentation est grande en effet de feindre, au moins pour un temps, l'absence radicale d'un rapport le plus souvent élidé par l'auteur comme trop évident. La « voyageuse de nuit » qui semble intriguer Barthes (« À quoi sert [...] d'appeler la vieillesse *voyageuse de nuit* ? ») n'a rien de si mystérieux : « La vieillesse, dit Rancé, est une voyageuse de nuit : la terre lui est cachée ; elle ne découvre plus que le ciel. » L'image est superbe, mais tout à fait claire : quiconque a voyagé de nuit – de préférence en calèche découverte – en perçoit aussitôt le motif ; la revoici, encore plus claire, dans les *Mémoires* : « La vieillesse est une voyageuse de nuit ; la terre lui est cachée, elle ne découvre plus que le ciel brillant au-dessus de sa tête²⁴⁴. » Mais il y a là, pour être exact, une double métaphore en cascade : si « voyageuse de nuit » s'explique par le fait que le voyageur nocturne ne voit que le clair de lune ou le ciel étoilé, le recours à cette observation simple s'explique lui-même par le fait que la vieillesse n'a plus accès aux biens terrestres. Dans les deux textes, inégalement développés, il s'agit de George Sand, à qui Chateaubriand promet qu'« elle ne chantera plus *quand la bise sera venue* » ; qu'elle fasse donc

« provision de gloire pour le temps où il y aura disette de plaisir ». On n'est pas plus galant, sur le thème immémorial de « Quand vous serez bien vieille... ». Mais c'est aussi, je suppose, lui promettre en compensation une découverte tardive des vérités de la religion, dont le ciel, étoilé ou non, est le symbole non moins immémorial (Kant, on le sait, y voyait au moins le miroir de la Loi morale). Si l'on veut expliciter lourdement les articulations silencieuses : la vieillesse n'a plus droit aux plaisirs d'ici-bas, elle se tourne alors nécessairement vers le ciel, comme le voyageur de nuit qui ne peut plus rien voir d'autre : « Eh bien ! priez maintenant. »

*

On ne prête qu'aux riches : les audaces verbales des écrivains les plus hardis, ou négligents, proviennent parfois d'une hardiesse ou d'une négligence de lecture – je veux dire, chez leurs lecteurs ; on se souvient de ces *trognes* armées qui concouraient jadis, chez Pascal, à la puissance des rois, et qu'un déchiffrement plus attentif a ramenées à la plus simple et plus banale expression : *troupes* armées. Naguère encore, je ne sais qui portait au crédit de *Rancé* des « échafauds mobiles du vent » dignes à coup sûr des plus belles performances surréalistes. Hélas, le texte porte exactement ceci : « Rancé n'avait pas même cueilli, pour les joindre aux fleurs du printemps qui commençaient à renaître à la Trappe, ces tubéreuses murales qui croissent sur l'enceinte ébréchée de Rome, où les vents transportent çà et là leurs échafauds mobiles²⁴⁵. » Les échafauds mobiles ne sont pas ceux du vent, mais des tubéreuses. Ce qui n'est, d'ailleurs, déjà pas si banal.

*

La force « verticale » de l'expression tient parfois à l'emploi de l'oxymore, ou contradiction voulue dans les termes : nous avons déjà rencontré les « Mémoires oubliés » de La Chalotais, le « forcené justemilieu », les « qualités incorrectes » de Saint-Simon, et les campagnes de Napoléon dont les « triomphes » répétés ont amené les Russes à Paris, mais voici la « joie effrayée » de l'arrivée à Combourg²⁴⁶, l'Escorial, « caserne de cénobites » et « Versailles des steppes²⁴⁷ », les « raclements d'allégresse » des violons et des basses qui suivent Napoléon à la mairie de Porto-Ferrajo²⁴⁸, Mme de Chateaubriand qui, sollicitée d'arborer du linge blanc aux fenêtres pour le retour des Bourbons, défend « vaillamment ses mousselines²⁴⁹ », les Français qui « jouent continuellement au drame²⁵⁰ », la « peur intrépide » des pairs le 30 juillet 1830²⁵¹, la révolution sortie de ces journées qui a « répudié la gloire et courtié la honte²⁵² ».

L'alliance de mots est souvent moins antithétique, mais non moins énergique dans la discordance délibérée et la brièveté saisissante du trait. Au « brouillard législatif » des réunions Piet, on peut ajouter les cadets des anciennes familles nobles « redescendus peu à peu à la charrue²⁵³ », la vieille

France jetée « à la voirie²⁵⁴ », ces députés de la Constituante désignés par leurs collègues « à ce peuple souverain qui les attendait au réverbère²⁵⁵ » (la discordance est ici entre la notion noblement juridique de « peuple souverain » et l'action basement criminelle du pur et simple lynchage, mais la métonymie « réverbère », de l'instrument pour l'action, y ajoute une touche de férocité, et « attendre », celle du traquenard bien organisé : c'est tout un climat politique en quatre mots), l'« éboulis de Cosaques » qui roule jusqu'aux pieds de Napoléon à Ghorodnia, les quarante mille cadavres « diversement consommés » que la Grande Armée découvre en revenant après trois mois sur le champ de bataille de la Moskowa²⁵⁶, la « monarchie ambulante » du futur Louis-Philippe arrivant place de Grève²⁵⁷, la monarchie encore (mais c'est maintenant Charles X en fuite) qu'« on se mettait à la fenêtre pour [...] voir passer²⁵⁸ » (Chateaubriand avait déjà employé cette expression dans un article du *Conservateur* du 5 décembre 1818 ; il en retrouvera l'occasion à Prague, en voyant le même Charles X cheminer sur le pont de la Moldau, un parapluie sous le bras, comme son usurpateur : « J'avais dit dans le *Conservateur* qu'on se mettrait à la fenêtre pour voir passer la monarchie : je la voyais passer sur le pont de Prague²⁵⁹ »), les hommes de théorie (comme Constant, je suppose) habitués à « ressemeler des chartes²⁶⁰ », les vieillards de la cour en exil « tisonnant les siècles au coin du feu²⁶¹ », Charles X dont les idées sont « cloîtrées », Louis-Philippe qui, cocarde tricolore à la boutonnière, s'en va « enlever une vieille couronne au garde-meuble²⁶² », les survivants de la Terreur qui habitent des « héritages d'échafaud²⁶³ », Talleyrand qui, incapable de « faire » les événements, se borne à les « signer²⁶⁴ », ou Chateaubriand lui-même qui a dû « hypothéquer [sa] tombe » et mettre « son cercueil en gage²⁶⁵ », qui « ne donne plus le bras qu'au temps²⁶⁶ », « remorque avec peine [son] ennui avec [ses] jours », mène en train, « avec une bride d'or, de vieilles rosses de souvenirs²⁶⁷ », et va partout « bâillant [sa] vie²⁶⁸ ». Toutes ces images relèvent plus ou moins de ce que la tropologie classique réprouvait comme métaphores « forcées » ou « prises de loin » (nous dirions : « tirées par les cheveux ») – exemple canonique chez Théophile, cité comme « défectueux » par Dumarsais : « La charrue écorche la plaine. » Le « défaut » qu'elle leur reprochait ne tient qu'à la trop grande distance sémantique entre teneur et véhicule, c'est-à-dire au caractère insuffisamment métonymique du véhicule : « écorcher » provient d'un champ lexical trop éloigné de celui des travaux de la terre pour justifier son emploi dans ce contexte, « ressemeler » trop éloigné de celui des institutions politiques, « remorquer » de celui des sentiments, etc. Bien entendu, ces jugements de correction ou d'incorrection ne se fondent que sur l'état de la coutume, puisqu'une catachrèse comme « *feuille* de papier » ou « *pied* de verre » pourrait encourir la même critique si elle n'était atténuée, et donc absoute, par l'absence de terme littéral et par l'usage qui en résulte. Ce qui nous « enchante » (et qui aurait sans doute choqué un critique de l'âge classique) dans « ressemeler des chartes » ou dans « tisonner les siècles »,

c'est évidemment le choix d'un verbe en principe encore étranger au domaine de l'objet auquel on l'applique, et c'est ce rapprochement, aussi convaincant qu'inattendu, qui fait le prix de telles images.

Voici encore, évoqué en quelques lignes, le funeste « envahissement de l'Espagne » : « En même temps que pour son malheur Bonaparte avait au nord touché la Russie, le rideau se leva au midi ; on vit d'autres régions et d'autres scènes, le soleil de l'Andalousie, les palmiers du Guadalquivir que nos grenadiers saluèrent en portant les armes. Dans l'arène on aperçut des taureaux combattant, dans les montagnes des guerillas demi-nues, dans les cloîtres des moines priant²⁶⁹. » Tout cela, sans doute, a bien été « vu » par nos soldats, mais en des lieux divers, que la phrase contracte en un seul point de vision simultanée, comme l'Aleph de Borges : « Je vis la mer populeuse, je vis l'aube et le soir, je vis les foules d'Amérique...²⁷⁰. »

*

Ce sont sans doute des effets de cette sorte que Stendhal, lisant l'*Itinéraire*, qualifiait méchamment de « petites hardiesses de style²⁷¹ ». Petites elles sont, sans doute, par l'amplitude textuelle, mais certainement pas par la tension qu'elles établissent entre leurs pôles ; je suppose que Stendhal leur reproche surtout leur « affectation », c'est-à-dire le caractère trop étudié qu'il leur trouve, à bon ou mauvais escient ; mais de ce point, nul ne peut trancher de manière impartiale : le « naturel » des uns peut sembler à d'autres insupportable artifice. En tout cas, les comparaisons elliptiques qui ont tant frappé des critiques modernes comme Mourot²⁷² (pour les *Mémoires*), Barthes (pour *Rancé*) ou Richard (pour l'ensemble) ne peuvent guère encourir le reproche de « petitesse » : il s'agit le plus souvent de rapprochements, si j'ose dire, à grand écart, et qui induisent dans le récit d'énormes ruptures de diégèse. Je ne reviens pas sur les exemples invoqués par Barthes, et dont certains laissent le lecteur perplexe (« quel rapport ? ») quant au motif analogique de l'enchaînement. En voici quelques autres tirés des *Mémoires*, de motif généralement plus clair, mais dont l'effet de rupture n'en est pas moins saisissant : de certains dialectes indiens d'Amérique ne reste « qu'une douzaine de mots prononcés dans la cime des arbres par des perroquets redevenus libres, comme la grive d'Agrippine qui gazouillait des mots grecs sur les balustrades des palais de Rome²⁷³ » ; à propos de l'impossibilité de rétrograder en politique, et sans la moindre transition, le texte évoque l'ouverture en 1450 du tombeau de Charlemagne, dont le « fantôme » tombe en poussière sitôt qu'on le touche²⁷⁴ ; Fontanes promet au jeune écrivain un égal talent en vers et en prose : « Ce talent que me promettait l'amitié, s'est-il jamais levé pour moi ? Que de choses j'ai vainement attendues ! Un esclave, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, est placé en sentinelle au haut du palais d'Argos...²⁷⁵ » ; portrait du comte Rostopschine : « espèce de Barbare policé, de poète ironique, dépravé même, capable de généreuses dispositions, tout en méprisant les peuples et les rois : les églises gothiques admettent dans leur

grandeur des décorations grotesques²⁷⁶ » ; dans le parc de Kensington, en avril 1822, Chateaubriand confond ses impressions récentes et ses souvenirs anciens : « La vie qui se consume mêle, comme l'incendie de Corinthe, l'airain fondu des statues des Muses et de l'Amour, des trépieds et des tombeaux²⁷⁷ » ; les partisans des ordonnances, en juillet 1830, « trépignaient de joie lorsqu'elles parurent et lorsqu'ils se crurent vainqueurs dans cette minute muette qui précède la chute du tonnerre²⁷⁸ » ; au même moment et en d'autres parages, « toutes les ambitions étaient éveillées, et chacun espérait devenir ministre ; les orages font éclore les insectes²⁷⁹ » ; le 29 juillet, « le jeune Farcy fut frappé à mort dans cette échauffourée : son nom est inscrit au coin du café où il est tombé ; une manufacture de betteraves existe aujourd'hui aux Thermopyles²⁸⁰ » ; lors d'un dîner à Prague, une femme à la mode lui paraît « aigre et sotté, quoiqu'elle eût quelque chose de jeune encore, comme ces arbres qui gardent l'été les grappes séchées de la fleur qu'ils ont portée au printemps²⁸¹ » (« grappes séchées » ! que serait-ce si elle n'avait plus rien de « jeune encore » ?) ; toujours à Prague, M. de Blacas est décrit comme « l'entrepreneur des pompes funèbres de la monarchie ; il l'a enterrée à Hartwell, il l'a enterrée à Gand, il l'a réenterrée à Édimbourg et il la réenterrera à Prague ou ailleurs, toujours veillant à la dépouille des hauts et puissants défunts, comme ces paysans des côtes qui recueillent les objets naufragés que la mer rejette sur ses bords²⁸² ». Quel que soit le rapport d'analogie en cause dans ces diverses occurrences (et bien d'autres), ce qui importe le plus, et qui contribue le mieux à ce qu'on qualifiera *ad libitum* de « modernité » ou de « baroquisme » du style, c'est le saut brusque, au détour d'une phrase, d'un monde à un autre : à la « confusion des temps » que foment la mémoire, répond ici la confusion des « mondes », comme dit Barthes, qu'opère – non toujours signalé par un « comme » – le fameux (grâce à Proust) « miracle d'une analogie ». En fait, dans les deux cas, la machine à annuler, ou à franchir magiquement, entre deux phrases, les distances dans le temps et/ou dans l'espace est cette capacité à « bien percevoir les ressemblances » où Aristote voyait déjà le signe du génie poétique²⁸³. Convenons seulement que Chateaubriand perçoit des ressemblances dont le motif parfois nous échappe – mais dont l'effet ne manque jamais de nous atteindre.

*

Si j'avais encore la manie de faire parler de moi, je ne sais où je pourrais courir, afin d'attirer l'attention du public : peut-être reprendrais-je mon ancien projet de la découverte du passage au pôle Nord ; peut-être remonterais-je le Gange. Là, je verrais la longue ligne noire et droite des bois qui défendent l'accès de l'Himalaya ; lorsque, parvenu au col qui attache les deux principaux sommets du mont Ganghour, je découvrirais l'amphithéâtre incommensurable des neiges éternelles ; lorsque je demanderais à mes guides, comme Heber, l'évêque anglican de Calcutta, le nom des autres montagnes de l'est, ils me répondraient qu'elles bordent l'empire chinois. À la bonne heure ! mais revenir des Pyramides, c'est comme si vous reveniez de Monthléry. À ce propos, je me souviens qu'un antiquaire des environs de Saint-Denis en France m'a écrit pour me demander si Pontoise ne ressemblait pas à Jérusalem²⁸⁴.

Ce voyage imaginaire à l'irréel du présent, embryon d'autofiction fantasmatique, ne manque pas de détails quasi vécus. Je comprends bien qu'il s'agit de faire antithèse à la prétendue (par pure coquetterie) banalité, aujourd'hui, d'un voyage en Orient. Tout de même, c'est à se demander si le pèlerin de Terre sainte n'a pas, comme Alexandre, poussé une pointe en Inde. Quant à la question finale, notez qu'il ne sait pas y répondre – faute, peut-être, d'avoir encore vu Pontoise²⁸⁵.

*

Aussi « ambulantes » que la future monarchie de Juillet saluée place de Grève des cris de « Vive la république ! », les révolutions du XIX^e siècle sont l'occasion de longues et sinueuses déambulations pédestres, en ces « journées » où l'on voudrait assister à tout, faute d'une autre source d'information, et où la marche forcée est devenue le seul moyen de locomotion (seul monsieur le duc d'Orléans, par faveur déjà usurpée, « se démène » sur un cheval blanc qu'il ne maîtrise apparemment pas trop bien : n'est pas Béarnais qui veut). Mais ces gens étaient apparemment bien entraînés. On verra ainsi Hugo, le 23 février 1848, s'en aller du Palais-Bourbon, qu'on appelle alors plutôt le « palais de la Chambre », à la place Louis XV (Concorde), pour vérifier si « la Marine » a été « prise » (fausse alerte), puis retour à la Chambre, pour une séance (suivie des tribunes, puisqu'il n'est alors, et pour peu de temps encore, que pair de France), puis aux guichets du Carrousel, puis au Châtelet, puis à l'Hôtel de Ville, puis rue Rambuteau (« On battait le rappel rue du Temple »), à minuit place de Grève, où sont dix pièces de canon ; « l'aspect du Marais est lugubre. Je m'y suis promené et je rentre » au 6 place Royale. Le 24, « au jour », il voit de son balcon un attroupement devant la mairie du VIII^e arrondissement (qui est au 14), fait un tour de place, rentre, puis décide de retourner à la Chambre en passant par l'Hôtel de Ville, où il rencontre le préfet de la Seine, M. de Rambuteau (qui, si je comprends bien, a déjà donné son nom anthume à la rue qu'il a fait percer), puis par le quai de la Mégisserie, puis par la rive gauche. Un peu plus tard, il gagne les Tuileries, où il compte trouver la duchesse d'Orléans, présumée future régente, mais celle-ci vient de quitter le palais pour se rendre à la Chambre ; retour place Royale par le pont du Carrousel, puis la rive gauche (la place du Carrousel est trop dangereuse) : il s'agit de proclamer ladite régence (et, du même coup, l'abdication de Louis-Philippe en évitant la république) à la mairie, puis place de la Bastille, par la rue du Pas-de-la-Mule et le boulevard Beaumarchais : succès mitigé, d'où retour place Royale. Le 25, avec son fils Victor, il se dirige vers le centre, « par les quais jusqu'au Pont-Neuf », puis, ayant lu une proclamation signée Lamartine, retour à l'Hôtel de Ville pour aller saluer son « grand ami », qui lui propose la mairie de son arrondissement, en attendant le ministère de l'Instruction publique ; mais, toujours pas encore républicain, il s'obstine pour une régence qui n'est plus de saison ; il assiste, admiratif, au déjeuner du grand homme

(« Il expédia ainsi trois côtelettes et but deux verres de vin »), et le quitte pour retourner place Royale, après un détour par la caserne des Minimes. Apprenant que Victor n'est pas rentré, il retourne à l'Hôtel de Ville pour le chercher parmi les cadavres étendus salle Saint-Jean, où il le retrouve bien vivant ; retour place Royale, dont toutes les arcades portent maintenant l'inscription au charbon, renouvelée de 1800 : *Place des Vosges* ; l'ancien régime est bien enterré.

En juin, le même Hugo, élu entre-temps député de Paris – mais bientôt chassé de son domicile par les insurgés qui s'y retranchent – fera la tournée des barricades, rue Saint-Antoine, boulevard Beaumarchais, faubourg Saint-Antoine, mais le cœur n'y est plus : « J'aimais mieux la besogne telle qu'elle s'offrait au 24 février. Cela était terrible, mais beau, et pouvait s'achever vite et bien. Aujourd'hui cela est hideux, pourri, et, qui sait ? peut-être incurable... » Incurable, en effet : on sait la suite. En l'attendant, le 4 juillet, Hugo visite Chateaubriand sur son lit de mort ; il assistera aux obsèques le 8, « précisément au jour anniversaire de cette seconde rentrée de Louis XVIII en 1815 à laquelle il avait puissamment contribué. [...] J'y rêvai quelques minutes. Puis je sortis et la porte se referma²⁸⁶. »

*

En juin toujours, le 23, Alexis de Tocqueville quitte son domicile de la rue de la Madeleine pour le palais de la Chambre ; informé des premières barricades, il se rend à l'Hôtel de Ville pour, dit-il, « m'assurer par moi-même de l'état des choses » ; dans les petites rues avoisinantes, puis dans les quartiers Saint-Martin et Saint-Denis, il apprécie « l'habileté et la régularité » de ces constructions populaires improvisées ; retour à l'Assemblée ; à une heure du matin, il traverse le pont Royal, et rentre chez lui, rassuré par le calme de la ville endormie ; au matin du 24, il est réveillé par le bruit du canon et les tambours du rappel ; de nouveau à l'Assemblée, puis, inquiet du sort de ses jeunes neveux, il s'en va les chercher rue Notre-Dame-des-Champs, puis revient à la Chambre, où sont votés les décrets instaurant l'état de siège et confiant la dictature militaire à Cavaignac. Mais ici s'élève une difficulté, en cette heure démunie de tout moyen « moderne » de communication : comment publier ces décrets et, surtout, comment les faire connaître aux diverses légions de la garde nationale dispersées dans la ville ? Voici la solution, d'une simplicité tout artisanale : « On décida que soixante membres de la Chambre, choisis par les bureaux, se rendraient dans Paris, iraient annoncer aux gardes nationaux les différents décrets que venait de rendre l'Assemblée et ramèneraient la confiance de cette milice, qu'on disait incertaine et découragée. » Voilà donc l'écu de l'arrondissement de Valognes, en compagnie de ses collègues Cormenin, Crémieux et Goudchaux, tous quatre ceints de leur écharpe législative, en route « un peu au hasard vers l'intérieur de Paris, au long de la rive droite de la Seine » ; parvenus au Carrousel, bref désaccord sur la destination du cortège : finalement la rue

Saint-Honoré, parfaitement déserte, puis la rue (toujours déjà) Rambuteau où les arrête une grande barricade ; par petites étapes de harangues belliqueuses (mais en fait, « c'étaient plutôt eux qui nous encourageaient : “Tenez bon à l'Assemblée nationale, nous criaient-ils, et nous tiendrons bon ici !” »), retour à l'Assemblée « vers les trois heures », où l'escouade se disperse : le banquier Goudchaux, à cinq jours du portefeuille des Finances, « nous quitta : “Maintenant que nous avons fini notre mission, me dit-il en serrant les dents et avec un accent moitié alsacien et moitié gascon, maintenant je veux *un peu aller me battre*” ». Il fallait vraiment tout faire soi-même, ces jours-là. Tocqueville, moins héroïque ou plus attaché à la fonction parlementaire, reste en séance jusque « fort avant dans la nuit », puis, toujours *pedibus*, rentre à sa Madeleine. Le lendemain 25, « avant de me rendre à l'Assemblée où je ne pensais pas qu'il y eût de mesures importantes à prendre, je résolus de pénétrer jusqu'aux lieux où on était encore aux prises et où j'entendais le bruit du canon. Ce n'est pas que j'eusse l'envie *d'aller un peu me battre* comme Goudchaux, mais je voulais juger par moi-même de l'état des choses » : donc, de la Madeleine à la porte Saint-Denis, puis au Château-d'Eau, où le retient une affaire assez chaude, et une retraite si confuse « que je fus jeté contre le mur des maisons qui font face à la rue du Faubourg-du-Temple, renversé par la cavalerie et serré de telle façon que j'y laissai mon chapeau et faillis y laisser ma personne ». Quelques autres, surtout parmi ceux d'en face, y laissèrent plus que leur chapeau ; retour à l'Assemblée, car « je ne sache rien de plus sot qu'un homme qui se fait casser la tête à la guerre par curiosité » : Alexis au Château-d'Eau, c'est un peu Fabrice à Waterloo, mais sans cheval à perdre et du côté, lui, des futurs vainqueurs. Tout de même, « vers le soir, je voulus me rendre moi-même à l'Hôtel de Ville, afin d'apprendre là des nouvelles plus certaines des résultats de la journée » ; les nouvelles sont bonnes, mais point trop bonnes ; « la nuit était venue depuis assez longtemps lorsque je quittai l'Hôtel de Ville pour revenir à l'Assemblée [ce sont décidément les deux « côtés » de ce théâtre]. On voulut me donner une escorte que je refusai, ne croyant pas en avoir besoin ; mais je le regrettai plus d'une fois dans le chemin ». L'Assemblée, difficilement atteinte, est agitée de bruits d'un coup de main des insurgés, et se protège en élevant à son tour « des barricades à l'entrée de toutes les rues qui peuvent y conduire ». Tocqueville ne nous dit pas quels députés se dévouèrent alors à ces travaux de fortification : « Quand je vis qu'il ne s'agissait que d'une fausse rumeur, je fus me coucher. Je ne dirai rien de plus des combats de Juin²⁸⁷. » C'est en effet tout ce qu'il en a pu voir, aux dépens de ses semelles, et je me demande encore ce qu'il a bien pu faire, dans tout cela, de ses « jeunes neveux ».

*

Pour remonter, comme il sied, du neveu au grand-oncle, on sait (c'est la suite immédiate du récit de Tocqueville) par quoi Chateaubriand, en février et plus encore en juin 1848, fut empêché, quant à lui, d'« y aller » voir. Un

chapitre des *Mémoires*, pourtant, s'intitule, comme pourraient le faire les deux témoignages que je viens d'évoquer, « Course dans Paris ». Mais nous sommes ici en juillet 1830 : « Le 30 au matin, ayant reçu le billet du grand référendaire qui m'invitait à la réunion des pairs, au Luxembourg, je voulus [lui aussi, et toujours faute d'autre moyen d'information] apprendre auparavant quelques nouvelles. Je descendis [nous dirions : de la place Denfert-Rochereau] par la rue d'Enfer, la place Saint-Michel et la rue Dauphine... » Le voici au Pont-Neuf, où la statue d'Henri IV tient à la main un drapeau tricolore, puis devant la colonnade du Louvre, où l'on dépose des morts dans une fosse : « Je me découvris et je fis le signe de la croix. » Ainsi découvert et reconnu à ses cheveux, il est entouré de jeunes gens (« Vive le défenseur de la liberté de la presse ! ») qui l'escortent, « au hasard », jusqu'au Palais-Royal, « dans un café sous la galerie de bois ». Avouant qu'il veut maintenant se rendre à la Chambre des pairs, il s'y voit conduit par la cour du Louvre, le pont des Arts et la rue de Seine, où l'un des jeunes gens le hisse en triomphe sur ses épaules jusqu'au Luxembourg ; on crie aux spectateurs : « À bas les chapeaux ! [je suppose que c'est, non pas une menace, mais une invitation à saluer comme il sied la tête chenue du défenseur de la presse, qui n'a apparemment pas remis le sien, de chapeau, depuis la colonnade] vive la Charte ! » L'obstiné bourbonien répond : « “Oui, messieurs, vive la Charte ! mais vive le Roi !” On ne répétait pas ce cri, mais il ne provoquait aucune colère. Et voilà comme la partie était perdue ! Tout pouvait encore s'arranger, mais il ne fallait présenter au peuple que des hommes populaires : dans les révolutions, un nom fait plus qu'une armée. » Celui de Chateaubriand n'aura pas suffi longtemps à tout arranger, mais, quelques instants plus tard, il pourra dire à ses collègues paniqués : « M. le duc de Broglie nous a dit, messieurs, qu'il s'est promené [lui aussi] dans les rues, et qu'il a vu partout des dispositions hostiles : je viens aussi de parcourir Paris, trois mille [*trois mille ?*] jeunes gens m'ont rapporté dans la cour de ce palais...²⁸⁸. » Du moins n'aura-t-il pas trop fatigué ses guêtres à courir les barricades : dans les révolutions, un nom peut faire mieux qu'un fiacre.

*

Lors de son ambassade à Rome, Son Excellence se trouve frappée d'une affection mystérieuse, et heureusement passagère : « Je ne pouvais lever les yeux sans éprouver des éblouissements ; pour admirer le ciel, j'étais obligé de le placer autour de moi, en montant au haut d'un palais ou d'une colline²⁸⁹. » Ce ne sont, grâce à Dieu, ni les palais ni les collines qui manquent dans cette ville, et l'on voit bien comment une telle ascension peut procurer une vue plus panoramique de la voûte céleste. Il me semble pourtant que le plus qu'on puisse obtenir par ce genre d'élévation est de voir, autour de soi, un peu de firmament à l'horizon : pour en contempler davantage sans lever les yeux, il faudrait monter beaucoup plus haut, et s'étendre sur le dos, ou risquer le torticolis. *Placer le ciel autour de soi* est une hyperbole bien égocentrique,

dont je me demande, à divers égards, ce qu'aurait pensé Pascal.

*

Ses pages les plus mémorables sont pour moi celles qui – peut-être parce qu'elles présentent un peu moins que d'autres de ces effets spéciaux à quoi Sainte-Beuve voulait reconnaître le « talent » – récusent tout commentaire, et qu'on voudrait simplement placer sous les yeux d'un lecteur point trop prévenu, en bien ou en mal. Presque au hasard celle-ci, qui témoigne de « choses vues » – et de quel œil ! – lors de l'entrée de Louis XVIII à Paris en 1814, par l'auteur, sept mois plus tôt, de la brochure restauratrice *De Buonaparte et des Bourbons* :

J'ai présent à la mémoire, comme si je le voyais encore, le spectacle dont je fus témoin lorsque Louis XVIII, entrant dans Paris le 5 mai, alla descendre à Notre-Dame : on avait voulu épargner au Roi l'aspect des troupes étrangères ; c'était un régiment de la vieille garde à pied qui formait la haie depuis le Pont-Neuf jusqu'à Notre-Dame, le long du quai des Orfèvres. Je ne crois pas que figures humaines aient jamais exprimé quelque chose d'aussi menaçant et d'aussi terrible. Ces grenadiers couverts de blessures, vainqueurs de l'Europe, qui avaient vu tant de milliers de boulets passer sur leurs têtes, qui sentaient le feu et la poudre ; ces mêmes hommes, privés de leur capitaine, étaient forcés de saluer un vieux roi, invalide du temps, non de la guerre, surveillés qu'ils étaient par une armée de Russes, d'Autrichiens et de Prussiens, dans la capitale envahie de Napoléon. Les uns, agitant la peau de leur front, faisaient descendre leur large bonnet à poil sur leurs yeux comme pour ne pas voir ; les autres abaissaient les deux coins de leur bouche dans le mépris de la rage ; les autres, à travers leurs moustaches, laissaient voir leurs dents comme des tigres. Quand ils présentaient les armes, c'était avec un mouvement de fureur, et le bruit de ces armes faisait trembler. Jamais, il faut en convenir, hommes n'ont été mis à pareille épreuve et n'ont souffert un tel supplice. Si dans ce moment ils eussent été appelés à la vengeance, il aurait fallu les exterminer jusqu'au dernier, ou ils auraient mangé la terre.

Au bout de la ligne était un jeune hussard, à cheval ; il tenait son sabre nu, et le faisait sauter et comme danser par un mouvement convulsif de colère. Il était pâle ; ses yeux pivotaient dans leur orbite ; il ouvrait la bouche et la fermait tour à tour en faisant claquer ses dents et en étouffant des cris dont on n'entendait que le premier son. Il aperçut un officier russe : le regard qu'il lui lança ne se peut dire. Quand la voiture du Roi passa devant lui, il fit bondir son cheval, et certainement il eut la tentation de se précipiter sur le Roi²⁹⁰.

*

De quoi, donc, *no comment*, mais un dernier mot de lui, peut-être apocryphe, puisque je l'emprunte encore aux *Mémoires* de Dumas, en cette journée, déjà évoquée, d'août 1832 à Lucerne : devant le monument élevé aux gardes suisses tombés aux Tuileries, quarante ans plus tôt, pour défendre la monarchie française, le futur auteur de *La Comtesse de Charny* (qui corrigera sur ce point la donnée historique) demande à l'exilé transitoire quels noms de nobles on pourrait inscrire sur un monument français « pour faire pendant à ces noms populaires. — Pas un ! me répondit-il. — Comprenez-vous cela ? — Parfaitement : les morts ne se font pas tuer²⁹¹. » Dumas glose alors pour nous : depuis Louis XI, ladite monarchie a systématiquement brisé son « véritable bouclier », qui était la noblesse. Le jour où elle a dû faire appel à

son dernier secours, « sa voix n'a évoqué que des ombres et des fantômes ». Parmi ces ombres et ces fantômes, Chateaubriand rêve parfois d'être le seul mort encore prêt à se faire tuer.

En attendant cette improbable mission, il continue, penché du fameux pont couvert, d'émietter ses restes de pain aux poules d'eau du lac des Quatre-Cantons.

1. *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. I, p. 157, 184-185, 225.
2. *Ibid.*, p. 123, 128.
3. *Essai sur les révolutions*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, Préface, p. 20. Je ne sais quand s'est prise l'habitude d'abrégier ainsi le titre de cette première œuvre (publiée) qu'est l'*Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considérées dans leurs rapports avec la révolution française de nos jours*. L'auteur lui-même le désigne constamment comme *Essai historique*.
4. Préface des *Natchez*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1969, t. I, p. 163.
5. M. Regard, Introduction, *ibid.*, p. 149. On doit se rappeler que cette œuvre, la plus ancienne dans sa version originale, ne paraîtra qu'en 1826, sous une forme partiellement révisée, dans les *Œuvres complètes*.
6. J.-C. Berchet, Préface aux *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. I, p. XXX.
7. Philippe Lejeune, « Gide et l'espace autobiographique », in *Le Pacte autobiographique*, Éd. du Seuil, 1975.
8. « Préface testamentaire », *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. I, p. 846.
9. Cette indication, peu crédible selon les spécialistes, figure dans le titre. La première « idée » de l'entreprise, si l'on en croit le chapitre 7 du livre XV, rédigé, lui, en 1838, daterait du séjour à Rome en 1803. Chateaubriand rapporte aussitôt ces « quelques lignes [alors] jetées au hasard », qui anticipent en « peu de mots » toute la matière des douze premiers livres à venir : « Après avoir erré sur la terre, passé les plus belles années de ma jeunesse loin de mon pays, et souffert à peu près tout ce qu'un homme peut souffrir, je revins à Paris en 1800 » (*Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. II, p. 124). Tel serait, dans cette interminable gestation, le véritable embryon.
10. J.-C. Berchet, qui a pu consulter en 1995 une centaine de pages récemment retrouvées de leur manuscrit autographe, ne les tient pas elles-mêmes pour un « illusoire "premier jet", impossible à reconstituer », mais seulement pour « le plus ancien état connu du texte » (« Du nouveau sur le manuscrit des *Mémoires de ma vie* », *Société Chateaubriand, Bulletin*, 1996). Au reste, même en 1817, l'auteur aurait déjà pu, comme fera Stendhal et si c'était son style, écrire sur sa ceinture « J. Vaisa voir la 5 » : l'ancienneté du contenu (enfance et adolescence) ne devrait pas inciter (ce qu'elle fait souvent) à antidater ces pages, dont la rédaction n'a rien de juvénile.
11. « Un manuscrit, dont j'ai pu tirer *Atala*, *René* et plusieurs descriptions placées dans le *Génie du christianisme*... », sans compter *Les Natchez* eux-mêmes (Préface aux *Natchez*, op. cit., p. 161) ; « je pouvais prendre largement dans cette source, comme j'y avais déjà pris pour l'*Essai* » (*Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. I, p. 605).
12. *Essai sur les révolutions*, op. cit., p. 37.
13. *Les Martyrs*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, op. cit., t. II, p. 483.
14. Cité par Juliette Hoffenberg, *L'Enchanteur malgré lui*, L'Harmattan, 1998, p. 35, qui renvoie aux *Œuvres complètes*, Ladvocat, t. XXI, p. 60.
15. *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. III, p. 352.
- 16.

Ibid., t. I, p. 137.

17.

Ibid., p. 314 ; voir « De la monarchie selon la Charte » [1816] : « La liberté n'est point étrangère à la noblesse française, et jamais elle ne reconnut dans nos rois de puissance absolue, que sur son cœur et sur son épée » (*Grands Écrits politiques*, éd. J.-P. Clément, Imprimerie nationale, 1993, p. 453) ; ou cette note de 1826 dans l'*Essai* : « Pourquoi l'aristocratie est-elle disposée à mettre des obstacles au pouvoir d'un seul ? C'est que son principe naturel est la liberté, comme le principe naturel de la démocratie est l'égalité. Aussi voyons-nous que les rois qui aspirent au despotisme détestent l'aristocratie, et qu'ils recherchent la faveur populaire, laquelle ils sont sûrs d'obtenir en sacrifiant les riches et les nobles au principe de l'égalité » (*Essai sur les révolutions, op. cit.*, p. 62).

18.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. IV, p. 304.

19.

Le Conservateur, août 1819.

20.

Lettre à la duchesse de Berry, *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. IV, p. 70.

21.

Lettre à Mme la Dauphine, *ibid.*, p. 370.

22.

Ibid., t. III, p. 463.

23.

Ibid., t. II, p. 674-675.

24.

Ibid., p. 663.

25.

Jean Carbonnier, « Le Code civil », in *Les Lieux de mémoire* [1986], Gallimard, Quarto, 1997, t. I, p. 1335.

26.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. II, p. 618.

27.

Ibid., t. IV, p. 304.

28.

Ibid., t. II, p. 674.

29.

De la démocratie en Amérique, deuxième partie, chapitre premier, Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 493-496.

30.

L'Ancien Régime et la Révolution, ibid., p. 1047.

31.

Ibid., p. 1053 et p. 1050.

32.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. I, p. 285.

33.

Ibid., p. 305.

34.

Ibid., p. 294.

35.

Ibid., p. 305.

36.

Ibid., p. 368.

37.

Ibid., t. III, p. 367.

38.

Lettre à Sophie Volland, 10 août 1759.

39.

Michelet, *Tableau de la France, op. cit.*, p. 8-9, 17.

40.

Sinon par référence aux théories fantaisistes du capucin Grégoire de Rostrenen sur son origine « japhétique » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. I, p. 291).

41.

Ibid., p. 147.

42.

Ibid., p. 298-300.

43.

44.

« En Amérique, dira Tocqueville, toutes les lois sortent en quelque sorte de la même pensée, toute la société est fondée sur un seul fait ; tout découle d'un principe unique » (Lettre au comte Molé, août 1835). On n'en dirait pas autant de l'Angleterre, cette monarchie constitutionnelle si peu « philosophique » qu'elle n'a pas de constitution.

45.

Essai sur les révolutions, op. cit., p. 148.

46.

« L'effet de réel » [1969], in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 479-484.

47.

« Chateaubriand : "Vie de Rancé" » [1965], *ibid.*, p. 1359-1367.

48.

Michelet mentionne lui aussi le cure-dents, en changeant de lieu : « La Chalotais, dans un cachot de Brest, écrivit avec un cure-dents son courageux factum contre les jésuites » (*Tableau de la France, op. cit.*, p. 18) ; mais la localisation de Chateaubriand semble bien être la bonne.

49.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. I, p. 143.

50.

Paysage de Chateaubriand, Éd. du Seuil, 1967, p. 83.

51.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. I, p. 175.

52.

Ibid., t. II, p. 444.

53.

Génie du christianisme, op. cit., troisième partie, livre III, chap. 4 : « Pourquoi les Français n'ont que des Mémoires. »

54.

Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, t. I, 1975, p. 505-507.

55.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. IV, p. 354.

56.

Ibid., t. I, p. 203.

57.

À la recherche du temps perdu, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 1989, p. 498 : « N'est-ce pas à une sensation du genre de celle de la madeleine qu'est suspendue la plus belle partie des *Mémoires d'outre-tombe*... » ; même évocation dans l'article de janvier 1920, « À propos du style de Flaubert », in *Contre Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 599.

58.

Chez Proust, le « goût de la madeleine » est bien sans doute, lui aussi, identique en toutes ses occurrences, mais Proust préfère parler en général d'« analogie », sans doute pour mieux préparer le rôle de la métaphore comme équivalent artistique de la réminiscence.

59.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. IV, p. 358.

60.

Ibid., t. I, p. 193.

61.

Ibid., p. 236.

62.

Paysage de Chateaubriand, op. cit., p. 119.

63.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. III, p. 63-64.

64.

Ibid., t. I, p. 226.

65.

Ibid., t. IV, p. 482.

66.

Ibid., t. I, p. 213.

67.

Ibid., t. IV, p. 340.

68.

C'est l'adjectif, mi-archaïque mi-néologique, mais transparent, qu'il emploie au moins deux fois dans les *Mémoires d'outre-tombe* : t. I, p. 522, à propos du conteur « Dinarzade » au siège de Thionville, et t. IV, p. 374, à propos de ses *Mémoires* eux-mêmes, « ramenteurs de mes jours passés ». Hugo dirait sans doute : « Dans *ramenteur*, il y a *menteur*. »

69. *Ibid.*, t. I, p. 226-227.
70. *Ibid.*, p. 372.
71. *Ibid.*, t. II, p. 341.
72. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, op. cit., t. II, p. 960.
73. *Mémoires d'outre-tombe*, op. cit., t. IV, p. 345-346.
74. *Ibid.*, p. 501.
75. *Ibid.*, t. I, p. 220-221.
76. *Ibid.*, t. II, p. 138-147.
77. *Ibid.*, p. 480 ; je souligne.
78. *Ibid.*, t. II, p. 71 ; ce fort était situé, si je comprends bien, sur l'emplacement actuel de Notre-Dame-de-la-Garde ; le cantique des matelots à Notre-Dame du Bon-Secours est entonné lors de la tempête essuyée au retour d'Amérique, t. I, p. 467.
79. *Ibid.*, t. I, p. 187.
80. *Ibid.*, t. II, p. 75. En fait, il traversera les Pyrénées *cinq* ans plus tard, en juin 1807, à son retour d'Orient par l'Espagne.
81. *Ibid.*, t. I, p. 117.
82. *Ibid.*, p. 239 ; il s'embrouille un peu ; ces quatre ans se sont écoulés, non depuis les faits qu'il racontait au chapitre précédent, « Adieux à Combourg », mais depuis la fin de sa première campagne d'écriture.
83. *Ibid.*, p. 270.
84. *Ibid.*, t. II, p. 18.
85. *Ibid.*, p. 276.
86. *Ibid.*, p. 651.
87. *Ibid.*, t. III, p. 11.
88. *Ibid.*, p. 89.
89. *Ibid.*, p. 125.
90. *Ibid.*, p. 191 ; « ce que je viens d'écrire... » : il s'agit de trois chapitres du « livre Récamier », dont l'édition Berchet, conformément au dernier état du texte original, rejette le reste en appendice.
91. *Ibid.*, t. IV, p. 25, 28.
92. *Ibid.*, p. 195.
93. *Ibid.*, p. 567.
94. *Ibid.*, p. 500.
95. *Ibid.*, p. 481 ; le premier séjour à Waldmünchen est raconté aux chap. 10-12, p. 234-250.
96. *Ibid.*, p. 500 ; la petite fille à la hotte était au chap. XXXVIII-6, p. 340.
97. *Ibid.*, t. III, p. 204, 208.
- 98.

- Ibid.*, t. I, p. 344.
99. *Ibid.*, p. 340.
100. *Ibid.*, p. 646.
101. *Ibid.*, t. III, p. 96. La « Préface testamentaire » de 1833 ajoutera à cette série un nouveau renversement de fortune, moins gratifiant en lui-même, mais plus héroïque à brandir : « Après avoir subi la pauvreté, la faim, la soif et l'exil, je me suis assis, ministre et ambassadeur, brodé d'or, bariolé d'insignes et de rubans, à la table des rois, aux fêtes des princes et des princesses, pour retomber dans l'indigence et essayer de la prison » (*Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. I, p. 844).
102. *Ibid.*, t. I, p. 549.
103. *Ibid.*, p. 426, note de variante.
104. *Ibid.*, p. 561.
105. *Ibid.*, t. III, p. 89-90.
106. *Ibid.*, p. 437.
107. *Ibid.*, t. I, p. 409.
108. *Ibid.*, t. IV, p. 147.
109. *Ibid.*, t. I, p. 174.
110. *Ibid.*, p. 166-167.
111. *Ibid.*, p. 569-575.
112. *Ibid.*, p. 579.
113. *Ibid.*, t. III, p. 87.
114. *Ibid.*, p. 121 ; « au livre VI^e » est un lapsus pour : livre X.
115. *Ibid.*, t. II, p. 232.
116. *Ibid.*, p. 128.
117. *Ibid.*, t. I, p. 605.
118. *Ibid.*, p. 646.
119. *Ibid.*, p. 504, 510.
120. *Ibid.*, p. 528.
121. *Essai sur les révolutions, op. cit.*, p. 29-30.
122. *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. I, p. 585.
123. *Vie de Rancé*, in *Œuvres romanesques et Voyages, op. cit.*, t. I, p. 1033.
124. *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. I, p. 198.
125. *Ibid.*, p. 221.
126. *Ibid.*, p. 241-242.
127. *Ibid.*, t. IV, p. 614.
- 128.

- Ibid.*, p. 348.
129. *Ibid.*, t. I, p. 408.
130. *Recherche*, t. II, *op. cit.*, p. 14, et t. III, *op. cit.*, p. 880. La citation de Sévigné (« Je trouve mille coquecigrues, des moines blancs et noirs... ») est à peu près littérale – ce qui n'empêche pas son « côté Dostoïevski » d'être surtout un côté Proust.
131. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 619.
132. *Promenades dans Rome*, in *Voyages en Italie*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 1154.
133. *Œuvres intimes*, t. II, *op. cit.*, p. 678, 778.
134. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 193.
135. *Ibid.*, t. I, p. 462 ; *chrysogène* signifie ici « née de l'argent », mais cette aristocratie-là ne manque pas non plus d'en produire.
136. *La Chartreuse de Parme*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1972, p. 131.
137. *Lucien Leuwen*, *op. cit.*, p. 157-160.
138. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 72.
139. *Ibid.*, p. 56.
140. *Ibid.*, p. 71.
141. *Ibid.*, p. 113.
142. *Lucien Leuwen*, *op. cit.*, p. 323.
143. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 186.
144. *Ibid.*, t. II, p. 90-92.
145. Stendhal, *Mémoires sur Napoléon* (rédigés entre 1817 et 1821, mais publiés seulement en 1876), Divan, 1930, chap. VII.
146. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 621.
147. *Ibid.*, t. IV, p. 119.
148. *Ibid.*, p. 230.
149. *Ibid.*, t. III, p. 17.
150. *Ibid.*, p. 106.
151. *Ibid.*, t. IV, p. 257.
152. *Ibid.*, t. III, p. 399.
153. *Ibid.*, p. 396.
154. *Ibid.*, p. 442-448.
155. *Ibid.*, t. III, p. 649.
156. *Ibid.*, t. IV, p. 268.
157. *Ibid.*, p. 256.

158. *Ibid.*, t. I, p. 207.
159. *Ibid.*, p. 132.
160. *Ibid.*, p. 209.
161. *Ibid.*, p. 211. J'hésitais devant ce rapprochement peut-être hasardeux, mais je le retrouve sous les plumes, bien plus autorisées, de J.-P. Richard – *Paysage de Chateaubriand, op. cit.*, p. 14 – et de J.-C. Berchet – « Figure du Père (les soirées de Prague face à celles de Combourg) » (Préface aux *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, p. LXI).
162. *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. I, p. 373. Tocqueville, en 1832, partage encore cette impression de New York : « On ne voit ni un dôme, ni un clocher, ni un grand édifice : de manière qu'on se croit toujours dans un faubourg » (*Œuvres complètes*, t. XIV, *Correspondance familiale*, Gallimard, 1998, p. 82). Chez l'un comme chez l'autre, le « niveau » monotone des horizons urbains fonctionne implicitement comme symbole d'une déprimante égalité sociale.
163. *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. II, p. 23.
164. *Ibid.*, t. II, p. 540 ; t. I, p. 385 ; t. III, p. 365 ; je souligne.
165. *Ibid.*, t. I, p. 178.
166. Tocqueville, *Souvenirs*, Laffont, coll. « Bouquins », 1986, p. 824.
167. *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. II, p. 501.
168. *Ibid.*, p. 489 ; t. IV, p. 166.
169. *Ibid.*, t. III, p. 126.
170. *Ibid.*, t. I, p. 585.
171. *Recherche*, t. I, *op. cit.*, p. 522.
172. « Une idée fondamentale de Husserl : l'intentionnalité » [1939], in *Situations I, op. cit.*, p. 34 ; le contexte de ce constat optimiste mérite au passage d'être cité, et gravé dans le marbre : « Husserl [...] a fait place nette pour un nouveau traité des passions qui s'inspirerait de cette vérité si simple et si profondément méconnue par nos raffinés : si nous aimons une femme, c'est qu'elle est aimable. Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la "vie intérieure"... »
173. Mais en quelque sorte à l'envers, puisque Duchamp fit d'un urinoir un monument, et Sartre, d'un monument, un urinoir.
174. *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. III, p. 29.
175. *Ibid.*, p. 32.
176. *Ibid.*, t. I, p. 280.
177. Hoffenberg, *L'Enchanteur malgré lui, op. cit.*, p. 109 sq.
178. *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. III, p. 424 ; je souligne (il s'agit des manœuvres parlementaires qui aboutiront à l'accession au trône de « Philippe » en juillet 1830).
179. *Ibid.*, t. I, p. 582.
180. *Ibid.*, p. 482.
181. *Pastiches et mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve, op. cit.*, p. 197 ; on suppose que le « chantre de la Révolution » est Béranger, dont Chateaubriand se rapproche sous la monarchie de Juillet.
182. *Mémoires d'outre-tombe, op. cit.*, t. I, p. 191 ; t. IV, p. 441.
- 183.

- Ibid.*, p. 46.
184. *Ibid.*, p. 244.
185. *Recherche*, t. I, *op. cit.*, p. 130 ; je souligne.
186. On sait par une note de *l'Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 329, où il fait de lui un chaleureux portrait, que Chateaubriand a projeté, un temps, d'écrire sa biographie : « On le verra patriote à la cour, naturaliste à Malesherbes, philosophe à Paris. On le verra au conseil des rois et dans la retraite du sage. On le verra écrivant d'un côté aux ministres sur des matières d'État, de l'autre entretenant une correspondance de cœur avec Rousseau, sur la botanique... » Cette ambivalence réussie (malgré l'issue fatale) est un peu celle que Chateaubriand n'a cessé de poursuivre, et de manquer.
187. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 331.
188. *Ibid.*, p. 163.
189. *Ibid.*, p. 364.
190. *Voyage en Amérique*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, *op. cit.*, t. I, *passim*, et *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, livres VII et VIII.
191. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 247.
192. *Ibid.*, t. IV, p. 326.
193. *Ibid.*, p. 381.
194. *Génie du christianisme*, *op. cit.*, p. 555.
195. « De la nouvelle proposition relative au bannissement de Charles X » [1831], in *Grands Écrits politiques*, *op. cit.*, p. 620.
196. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 47. La « copie Récamier » de cet avant-texte (suivie par l'édition Landrin-Bercot, Classiques de poche, 1993, p. 98) donne un ordre et une graphie (sans majuscules) différents : « royaliste par raison, bourbonniste par honneur et républicain par goût » ; mais Berchet (communication privée) la corrige sur ce point en remontant à l'un des fragments autographes antérieurs qui nous sont parvenus.
197. Ce contexte est celui des *Mémoires de ma vie*, car le texte définitif (*ibid.*, p. 176) élimine les deux dernières phrases de ce paragraphe, qui se clôt sur : « ...des mœurs féodales. » Cette suppression reste inexpliquée, mais il se trouve que ce chapitre (II-2), daté d'octobre 1812, ce qui est sans doute la date de rédaction des *Mémoires de ma vie*, pourrait bien avoir été, comme le précédent, « revu en juin 1846 » ; on aurait donc, très hypothétiquement, de notre phrase, une version 1812 (*Mémoires de ma vie*), une version 1831 (« De la nouvelle proposition... »), et une suppression finale en 1846 dans les *Mémoires d'outre-tombe*, soit pour éliminer un doublon, soit pour couper court à toute spéculation sur le changement d'ordre (J.-C. Berchet me fait observer que le chapitre 11 du livre XXXIV, rédigé apparemment peu après cette brochure et qui en cite quelques pages, ne mentionne pas cette phrase). Un certain mystère (mais lequel ?) reste entier.
198. Dernier discours à la Chambre des pairs, 7 août 1830, in *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 453, 457 ; je souligne.
199. « De la nouvelle proposition relative au bannissement de Charles X », art. cité, p. 629.
200. Dernier discours, in *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 456.
201. *Ibid.*, t. I, p. 493.
202. « La Légitimité était le pouvoir incarné ; en la saturant de libertés, on l'aurait fait vivre en même temps qu'elle nous eût appris à régler ces libertés. Loin de comprendre cette nécessité, elle voulut ajouter du pouvoir à du pouvoir ; elle a péri par l'excès de son principe » (« De la Restauration et de la monarchie élective » [mars 1831], in *Grands Écrits politiques*, *op. cit.*, p. 560).
203. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 301.
- 204.

- Ibid.*, p. 307.
205. *Ibid.*, p. 114.
206. « De la nouvelle proposition relative au bannissement de Charles X », art. cité, p. 623.
207. *Ibid.*, p. 652.
208. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 371.
209. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, UGE, coll. « 10/18 », 1962, t. II, p. 265. La rencontre, sinon la conversation, est confirmée par Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 162.
210. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 320.
211. *Ibid.*, t. III, p. 147 (extrait d'un article de « polémique » de juillet 1824).
212. *Ibid.*, t. IV, p. 371 (Lettre à Mme la Dauphine, juin 1833).
213. *Ibid.*, t. II, p. 64.
214. *Ibid.*
215. *Ibid.*, t. I, p. 424.
216. *Ibid.*, t. IV, p. 75.
217. « De la liberté des anciens comparée à celle des modernes » (discours à l'Athénée royal de Paris en 1819), in *Écrits politiques*, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1997.
218. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 374.
219. Lettre du 21 mars 1801, citée in Daniel Boorstin, *Histoire des Américains*, trad. fr., Colin, 1981, t. II, p. 476.
220. *Œuvres romanesques et Voyages*, *op. cit.*, t. I, p. 677.
221. *Essai sur les révolutions*, *op. cit.*, p. 23.
222. *Ibid.*, p. 98.
223. *Ibid.*, p. 131 ; je néglige une dernière note, p. 255, qui n'apporte à celles-ci qu'une redite.
224. *Voyage en Amérique*, in *Œuvres romanesques et Voyages*, *op. cit.*, t. I, p. 873.
225. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 456.
226. *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 845.
227. Ainsi qualifie-t-il celui qui est aussi l'arrière-petit-fils de Malesherbes, dans un fragment du manuscrit de 1845 retranché dans la version définitive : *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 579.
228. *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 776 ; je souligne.
229. Voir Michel Winock, « Edgar Quinet, la République et la Terreur », in *Les Voix de la liberté*, Éd. du Seuil, 2001, p. 450-462.
230. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 618.
231. *Ibid.*, p. 622.
232. Comtesse de Boigne, *Mémoires*, Mercure de France, 1999, t. II, p. 88.
233. *Ibid.*, t. I, p. 328 ; je souligne le contre-effet.

234. *Port-Royal*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1953, p. 639.
235. Cité par Maurice Levaillant dans l'Introduction de son édition des *Mémoires d'outre-tombe* (2 vol., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1947-1950, t. I, p. XXII).
236. *Vie de Rancé*, *op. cit.*, p. 1088 ; la version des *Mémoires* est moins ambiguë : Saint-Simon y écrit « à la diable des pages [effectivement] immortelles » (*op. cit.*, t. I, p. 317).
237. *Journal*, juin 1831, et *Vie de Henry Brulard*, chap. XXII et XXVIII, in *Œuvres intimes*, t. II, *op. cit.*, p. 143, 745, 798. Et encore : « J'ai horreur de la phrase à la Chateaubriand » (à Sainte-Beuve, 21 décembre 1834) ; « Le beau style de M. de Chateaubriand me sembla ridicule dès 1802. [...] Je n'ai jamais pu lire vingt pages de M. de Chateaubriand ; j'ai failli avoir un duel parce que je me moquais de la cime indéterminée des forêts » (à Balzac, 16 octobre 1840).
238. Je ne compte pas dans cette catégorie la *Vie de Rancé*, dont le statut chronologique est ambigu, puisque, rédigée trois ans après la dernière page des *Mémoires* (1841), elle paraît (1844) quatre ans avant eux. Les contemporains ont donc connu cette déroutante œuvre ultime avant l'*opus magnum*.
239. *Chateaubriand et son Groupe littéraire sous l'Empire*, publié en 1861, procède d'un cours professé en 1848-1849.
240. « Chateaubriana. Notes diverses sur Chateaubriand ou à propos de lui », *ibid.*, rééd., Garnier, 1948, t. II, p. 357-358.
241. *Ibid.*, t. I, p. 206.
242. *Ibid.*, p. 252-253 ; il s'agit ici de quelques phrases du livre V de la première partie, où l'existence de Dieu se voit « prouvée par les merveilles de la nature » ; le rapport avec le génie du christianisme y est certes indirect, mais fort nécessaire dans l'esprit de cette apologie.
243. C'est le titre original de cet essai, paru en 1965 en préface à la *Vie de Rancé*, et, pour une raison que j'ignore, repris en 1972, dans les *Nouveaux Essais critiques*, sous le titre plus neutre : « Chateaubriand : *Vie de Rancé* » (*Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1359 sq.).
244. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. IV, p. 547.
245. *Vie de Rancé*, *op. cit.*, p. 1069.
246. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 167.
247. *Ibid.*, t. II, p. 381.
248. *Ibid.*, p. 547.
249. *Ibid.*, p. 539.
250. *Ibid.*, t. III, p. 395.
251. *Ibid.*, p. 410.
252. *Ibid.*, t. IV, p. 187.
253. *Ibid.*, t. I, p. 129.
254. *Ibid.*, p. 253.
255. *Ibid.*, p. 322.
256. *Ibid.*, t. II, p. 441, 442.
257. *Ibid.*, t. III, p. 422.
258. *Ibid.*, p. 462.
- 259.

- Ibid.*, t. IV, p. 290.
260. *Ibid.*, t. III, p. 399.
261. *Ibid.*, t. IV, p. 487.
262. *Ibid.*, t. III, p. 418.
263. *Ibid.*, t. II, p. 182.
264. *Ibid.*, t. IV, p. 557.
265. *Ibid.*, t. I, p. 116, et t. III, p. 178.
266. *Ibid.*, t. II, p. 248.
267. *Ibid.*, p. 582.
268. *Ibid.*, p. 446.
269. *Ibid.*, p. 376.
270. Borges, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 662.
271. *Journal*, 14 décembre 1829, in *Œuvres intimes*, t. II, *op. cit.*, p. 109.
272. *Le Génie d'un style*, Colin, 1960.
273. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. I, p. 422.
274. *Ibid.*, p. 425.
275. *Ibid.*, p. 217.
276. *Ibid.*, t. II, p. 428.
277. *Ibid.*, t. III, p. 90.
278. *Ibid.*, p. 451.
279. *Ibid.*, p. 372.
280. *Ibid.*, p. 395.
281. *Ibid.*, t. IV, p. 286.
282. *Ibid.*, p. 289.
283. *Poétique*, 1459a.
284. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 234.
285. Il y passera au moins, rentrant de Dieppe en juillet 1830, mais en toute hâte et sans chercher à vérifier l'hypothétique ressemblance (*ibid.*, t. III, p. 377).
286. *Choses vues*, éd. H. Juin (1972), Gallimard, coll. « Folio classique », p. 614-691.
287. *Souvenirs*, *op. cit.*, p. 807-824.
288. *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. III, p. 404-409. Un billet adressé à Mme de Boigne attribue cette expédition à une autre raison : « Sorti hier pour aller vous voir [rue d'Anjou], j'ai été reconnu dans les rues, traîné et porté en *triomphe*, bien malgré moi, et ramené à la Chambre des pairs où il y avait réunion. Aujourd'hui je suis si découragé par ma *gloire* que je n'ose plus sortir... » Les italiques sont d'origine ; la toujours bienveillante comtesse commente en ces termes : « Il me mandait avoir été en

route pour venir chez moi lorsque son ovation populaire l'avait arrêté. Il n'avait pas encore inventé d'en faire un triomphe national et était plutôt embarrassé de ces cris poussés par quelques polissons des rues » (Mme de Boigne, *Mémoires, op. cit.*, t. II, p. 307). Voilà qualifiés pour l'hiver les héros de Juillet.

289.

Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. III, p. 192.

290.

Ibid., t. II, p. 531-532 (écrit entre 1835 et 1839).

291.

Michelet confirme à sa façon : « Les plus heureux étaient les gentilshommes qui, maîtres de la grande galerie du Louvre, avaient toujours une issue prête pour échapper. Ils s'y jetèrent et trouvèrent à l'extrémité l'escalier de Catherine de Médicis, qui les mit dans un lieu désert. Tous, ou presque tous, échappèrent ; on n'en vit point parmi les morts » (*Histoire de la Révolution française*, Laffont, coll. « Bouquins », 1979, t. I, p. 781).